

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO - FCI
CURSO DE GRADUAÇÃO EM MUSEOLOGIA

SAFIRA ALVARENGA DE ANDRADE

POLÍTICA CULTURAL PARA ARTES VISUAIS NO DF (1995-1998):

Impactos no Museu de Arte de Brasília e na idealização de um Parque Internacional de
Esculturas

Brasília - DF

2020

SAFIRA ALVARENGA DE ANDRADE

POLÍTICA CULTURAL PARA ARTES VISUAIS NO DF (1995-1998):

Impactos no Museu de Arte de Brasília e na idealização de um Parque Internacional de
Esculturas

Trabalho de Conclusão do Curso de Graduação
em Museologia da Universidade de Brasília,
apresentado como parte dos requisitos à
obtenção do título de Bacharel em
Museologia.

Orientador: Prof.^a Dr.^a Ana Lúcia de Abreu
Gomes

Brasília - DF

2020

**FOLHA DE APROVAÇÃO**

“Política Cultural para as Artes Visuais no DF (1995-1998): impactos no Museu de Arte de Brasília e na idealização de um Parque Internacional de Esculturas.”

Aluno: Safira Alvarenga de Andrade

Monografia submetida ao corpo docente do Curso de Graduação em Museologia, da Faculdade de Ciência da Informação da Universidade de Brasília – UnB, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Bacharelado em Museologia.

Banca Examinadora:

Aprovada por:

Ana Lúcia de Abreu Gomes - Orientadora

Professora da Universidade de Brasília (UnB)

Doutora em História Cultural - UnB

Marília Panitz Silveira - Membro

Mestrado em Artes - UnB

Andréa Fernandes Considera – Membro

Professor da Universidade de Brasília (UnB)

Doutora em História - UnB

Fernanda Werneck Côrtes - Suplente

Mestrado em Ciência da Informação - UnB

Brasília-DF, 13 de novembro de 2020.

Em 12/11/2020.



Documento assinado eletronicamente por **Ana Lucia de Abreu Gomes, Professor(a) de Magistério Superior da Faculdade de Ciência da Informação**, em 13/11/2020, às 13:34, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.



Documento assinado eletronicamente por **Andréa Fernandes Considera, Professor(a) de Magistério Superior da Faculdade de Ciência da Informação**, em 13/11/2020, às 14:39, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.



Documento assinado eletronicamente por **FERNANDA WERNECK CÔRTEES, Usuário Externo**, em 10/12/2020, às 10:38, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.



Documento assinado eletronicamente por **MARÍLIA PANITZ SILVEIRA, Usuário Externo**, em 14/12/2020, às 19:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.

A autenticidade deste documento pode ser conferida no site



http://sei.unb.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5949513** e o código CRC **FCD1DA67**.

Referência: Processo nº 23106.113788/2020-92

SEI nº 5949513

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

da de Andrade, Safira
de Andrade / Safira de Andrade; orientador Ana Lúcia de
Abreu Gomes. -- Brasília, 2020.
88 p.

Monografia (Graduação - Museologia) -- Universidade de
Brasília, 2020.

1. Política Cultural. 2. Gestão de Museus. 3. Museu de
Arte de Brasília. 4. Parque de Esculturas. I. de Abreu
Gomes, Ana Lúcia , orient. II. Título.

DEDICATÓRIA

Dedico à todas as pessoas que cruzaram meu caminho e às experiências que me trouxeram a esse momento.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente aos meus pais, Monique e Roberto, que me proporcionaram uma vida privilegiada em todos os aspectos, cheia de amor e infinitas possibilidades. Aos meus irmãos, Ulisses e Penélope, que transformam todos os ambientes e me fazem mais feliz. Ao João Pedro, que está comigo nos momentos de estudo e diversão.

Agradeço aos meus amigos de curso, em especial a Dariane, Luisa, Lúdia, Dani e Matheus, por me acompanhar durante esses cinco anos cruciais nessa caminhada pessoal e acadêmica. Agradeço muito às minhas amigas de vida: Mari, Ana e Malu. Às amigas e colegas de casa que fiz no melhor momento dessa vida universitária, Marina, Manu e Lu.

Sou muito grata àqueles que me ensinaram com paciência e acolheram, em especial à equipe de Patrimônio Histórico do Ministério das Relações Exteriores (MRE), à minha Professora Orientadora Ana Lúcia Abreu e Professora Monique Magaldi, coordenadora do Curso de Museologia. Agradeço à UnB, minha segunda casa.

Às vezes a história foi reduzida a pó, às vezes porções e detalhes estão faltando ou foram perdidos; com frequência, a forma está intacta mas o espírito está destruído. Mesmo assim, toda escavação traz em si a esperança de se encontrar uma história inteira, intacta. A história que se segue é exatamente um incrível tesouro desses.

Clarissa Pinkola Estés, *Mulheres que correm com os lobos*

RESUMO

A pesquisa a seguir analisa os impactos da política cultural desenvolvida pela Secretaria de Cultura do Distrito Federal entre os anos 1995 e 1998 na gestão do Museu de Arte de Brasília (MAB) e concepção do Parque Internacional de Esculturas. Tendo em vista a ampla relação entre políticas governamentais e gestão de museus públicos, esse trabalho apresenta uma revisão bibliográfica sobre gestão de museus e políticas culturais e realiza uma retrospectiva institucional tanto do MAB quanto do Parque de Esculturas. A pesquisa tem caráter exploratório e utilizou variados métodos para alcançar os propósitos estipulados, contou com pesquisa bibliográfica em bases de dados, pesquisa no arquivo das instituições e, com o intuito de preencher as lacunas do arquivo, entrevistas semi estruturadas. Por fim, foi possível compreender o conceito da política cultural desenvolvida, caracterizada por uma integração entre as instancias regional, local e internacional. Identificar como as ações desenvolvidas no museu se encaixavam e se relacionavam em cada instancia, e demonstrar como o Parque Internacional de Esculturas representava conceitualmente a política cultural.

Palavras-Chave: Política Cultural. Gestão de Museus. Museu de Arte de Brasília. Parque de Esculturas.

ABSTRACT

The following research analyzes the impacts of the cultural policy, developed by the Federal District Culture Secretary between 1995 and 1998, on the management of the Brasília Art Museum (MAB) and the conception of the International Sculpture Park. In view of the wide repercussions of government policies on the management of public museums, this work presents a bibliographic review of museum management, cultural policies and performs an institutional retrospective of both, the MAB, and the Sculpture Park. The research has an exploratory character and has used various methods to achieve the stipulated purposes, it included bibliographic research in databases, research in the archives of the institutions and, in order to fill in the gaps on the archive, semi-structured interviews. Finally, it was possible to understand the concept of the developed cultural policy, which was characterized by an integration between the regional, local, and international instance. It was also possible to identify how the actions developed in the museum fit and related in each instance, and demonstrate how the International Sculpture Park conceptually represented cultural policy.

Key-Words: Cultural Policy. Museum Management. Brasilia Art Museum. Sculpture Park.

LISTA DE SIGLAS

DEPHA/DF	Departamento de Patrimônio Histórico e Artístico do Distrito Federal
FCDF	Fundação Cultural do Distrito Federal
GDF	Governo do Distrito Federal
IBRAM	Instituto Brasileiro de Museus
Ibram	Instituto do Meio Ambiente e dos recursos Hídricos – Brasília Ambiental
IBPC	Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural
MAB	Museu de Arte de Brasília
MPDFT	Ministério Público do Distrito Federal e Territórios
Novacap	Companhia Urbanizadora da Nova Capital
SECEC	Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Distrito Federal
SeCult	Secretaria de Cultura
Supac	Subsecretaria de Patrimônio Artístico Cultural
TERRACAP	Companhia Imobiliária de Brasília

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	15
1. GESTÃO DE MUSEUS E POLÍTICAS CULTURAIS.....	20
2. MUSEU DE ARTE DE BRASÍLIA.....	29
3. PROJETO “PARQUE INTERNACIONAL DE ESCULTURAS: UM MUSEU À CÉU ABERTO AO LADO DO MUSEU DE ARTE DE BRASÍLIA”	43
3.1 Organização do Projeto	47
3.2 Curadoria	49
3.3 Financiamento	53
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	57
REFERÊNCIAS	60
ANEXOS	65
Anexo 1- entrevista com Ralph Gehre	65
Anexo 2- entrevista com Evandro Salles e Marília Panitz	76

INTRODUÇÃO

O Museu de Arte de Brasília (MAB) foi criado em 1985 por iniciativa da então Secretaria de Educação e Cultura do Distrito Federal (SEC/DF)¹ e, entre muitas suspensões em suas atividades, funcionou até 2007. Nasceu como instituição destinada a abrigar o acervo de obras da produção das artes visuais moderna e contemporânea anteriormente pertencentes à Fundação Cultural do Distrito Federal (FCDF), em cuja estrutura se integrava. A Fundação se caracterizava como entidade integrante da administração descentralizada do conjunto administrativo do DF cujos objetivos eram colaborar com o poder público na organização, promoção e realização de programas artísticos, científicos e culturais (DUARTE, 2011, p.131).

O problema central em que esta pesquisa se insere é a questão da gestão de museus. Mais especificamente, decidimos nos perguntar *como se dá a caracterização do modelo de gestão e aspectos administrativos que atuaram no MAB?* A contribuição que será deixada para essa questão é a caracterização desses processos especificamente nos anos entre 1995 e 1998, intervalo em que Cristovam Buarque estava à frente do Governo do Distrito Federal. Esse recorte temporal foi feito a partir da identificação de um projeto cuja documentação na atual Subsecretaria de Patrimônio Cultural do DF estivesse íntegra, disponível para a consulta e pesquisa e que servisse de estudo de caso da forma como era executada uma ação que envolvesse aspectos de gestão no interior do MAB. O projeto que a princípio atendia a essas especificações foi o Projeto do Parque Internacional de Esculturas, cuja data constante dos documentos consultados circunscreve o tema ao período compreendido entre 1997 e 1998, quando a Cultura estava sob responsabilidade do ex-Secretário de Cultura Hamilton Pereira², intervalo temporal escolhido para retratar o modelo de gestão adotado no Museu.

Uma informação crucial para o entendimento da forma como essa pesquisa foi conduzida foi a localização do projeto no arquivo da Subsecretaria de Patrimônio Cultural do GDF. O projeto do Parque Internacional de Esculturas foi arquivado no interior do Dossiê Museu de Arte de Brasília. Sua inserção nesse dossiê se revelou, após nossa pesquisa, fruto de uma má compreensão do que foi esse projeto, o que indica o equívoco no arquivamento da documentação concernente no Dossiê MAB, como iremos apresentar. Explicando melhor:

¹ A Secretaria de Educação e Cultura do Distrito Federal desmembrou-se em 1986 entre Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal e Secretaria de Estado e Cultura, atualmente denominada Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Distrito Federal.

² Hamilton Pereira: é um poeta e político brasileiro. Foi secretário de cultura entre 1997 e 1998, é conhecido pelo pseudônimo Pedro Tierra.

inicialmente nessa pesquisa o projeto era entendido como subordinado e elaborado pelo MAB porque foi arquivado pela instituição como sendo uma ação do MAB. E, a princípio, consultando a documentação, fazia sentido, uma vez que o Parque Internacional das Esculturas deveria ser instalado em área externa contígua ao MAB. Como não nos detivemos exclusivamente a documentos de arquivos, pois, como nos ensinou Jacques Derrida (2001), todo arquivo é lacunar, quando da realização das entrevistas para este trabalho, obtivemos a informação de que o projeto fazia parte de uma política maior, a Política Pública de Urbanização do Governo do Distrito Federal, atrelada à cultura e que foi elaborada no interior da própria Secretaria de Cultura do Distrito Federal entre os anos de 1996 e 1997.

O objetivo geral deste trabalho, portanto, foi identificar de que maneira a Política Cultural adotada no Distrito Federal naquele momento impactou a gestão do Museu de Arte de Brasília e do Parque Internacional de Esculturas, e os objetivos específicos foram: produzir uma revisão de literatura sobre Gestão de Museus Públicos e Políticas Públicas Culturais; caracterizar institucionalmente o MAB; caracterizar institucionalmente o Parque Internacional de Esculturas e, por fim, descrever o processo de concepção e aplicação da Política Cultural entre os anos 1995 e 1998.

A pesquisa se iniciou por ocasião de uma Iniciação Científica. Em 2018 havia um projeto de pesquisa em andamento em que uma das etapas era organizar os arquivos dos diferentes museus da Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Distrito Federal (SECEC), coordenado pela professora Ana Abreu. Ao analisar os documentos do MAB, identifiquei que a instituição passou por diversas etapas e diversos modelos de administração e que sua missão não permaneceu a mesma durante os seus anos de existência, fato que motivou este Trabalho de Conclusão de Curso.

A presente pesquisa possui caráter exploratório, utilizou fontes bibliográficas, documentais e entrevistas semiestruturadas. Foi feita uma análise documental no arquivo da Subsecretaria de Patrimônio Cultural (Supac), inserida na atual Secretaria de Estado, Cultura e Economia Criativa (SECEC). As informações teóricas presentes no trabalho foram adquiridas a partir de um levantamento bibliográfico em bases de dados cujos assuntos iniciais pesquisados foram: Museu de Arte de Brasília, Gestão de Museus, Gestão de Museus de Arte, Arquivos de museus e Parques de Esculturas. Após as entrevistas, foi feita uma nova pesquisa bibliográfica, com os temas de Política e Museus, Políticas Públicas Culturais e Projetos Urbanísticos com Esculturas.

Atualmente, a documentação (talvez parte dela, como veremos mais à frente) relativa aos anos de funcionamento do Museu de Arte de Brasília, proveniente das atividades do referido Museu, se encontra custodiada pela Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Distrito Federal. É importante deixar registrado que esse arquivo sofreu uma seleção documental em 2014, por ocasião do fechamento do MAB para obras estruturais e transferência de seu acervo museal e documental para o Museu Nacional³. Na data desta pesquisa, foram consultadas 14 caixas-arquivo, mas consta no documento de transferência a existência de 52 caixas-arquivo, ou seja, ocorreu uma redução de 73% da documentação que existia no momento do fechamento do MAB, e que, acreditamos, resguardava a história institucional de seus 29 anos de existência (1985-2014). A documentação presente no arquivo abarca tanto informações produzidas e acumuladas pelo Museu no exercício de suas atividades quanto documentação que fazia parte da coleção e do processo de registro do acervo.

Tendo em vista que o objetivo da pesquisa documental no arquivo era reunir informações sobre o MAB, seu histórico institucional e o modelo de gestão adotado entre 1995 e 1998, foi feita uma seleção de documentos com informações precisas e que sobreviveram à seleção (ou perda) documental. Dentre esses documentos, temos Estatutos, Regimentos Internos, Projetos de Viabilização e Reformas, Planos de ação, Relatório de atividades e Projetos gerais elaborados pelo Museu.

Para auxiliar no entendimento do modelo de gestão adotado no MAB à época, foi selecionado o Projeto do Parque Internacional de Esculturas, cuja documentação relativa soma duas pastas arquivo. Apesar de abundantes, as informações estavam desorganizadas, com projetos fora da sua ordem inicial ou com páginas repetidas. A documentação existente sobre o Parque Internacional de Esculturas consiste do projeto inicial; anotações sobre a conceituação do parque; cartas entre os curadores para a definição de artistas; plantas do parque e de algumas esculturas; propostas orçamentárias; alternativas para captação de recursos e ofícios relativos ao loteamento do espaço onde seria instalado o parque. Outro problema na pesquisa, também relacionado à organização arquivística, foi a mistura da documentação do projeto do Parque Internacional de Esculturas com a documentação sobre a implantação de outro projeto, intitulado “Parque de Uso Múltiplo das Esculturas”, cuja responsabilidade é da Companhia Imobiliária de Brasília –Terracap – sob orientação técnica do Instituto do Meio Ambiente e dos

³ Museu Nacional da República Honestino Guimarães ou Museu Nacional do Conjunto Cultural da República.

recursos Hídricos – Brasília Ambiental (Ibram), foi necessário separar esses documentos que estavam arquivados juntos.

Durante a descrição do projeto do Parque, identifiquei possíveis agentes culturais que estavam trabalhando diretamente com o Museu e o Parque naquele momento, e que pudessem ceder informações complementares ou sanar dúvidas que foram sendo formuladas a respeito de ambos à medida que a leitura da documentação avançava. O intuito era contactá-los e solicitar as entrevistas sobre a gestão desse equipamento cultural do DF. Os profissionais identificados, que estavam em atuação naqueles anos, foram o Diretor do MAB, o Secretário Adjunto de Cultura, Arquiteta do GDF, Coordenadora do Programa de Museus, e o Curador Internacional do projeto do Parque. Entrei em contato com o então secretário adjunto de Cultura, Evandro Salles⁴, e com o então diretor do Museu de Arte de Brasília, Ralph Gehre⁵. Ambos demonstraram muito interesse e foram extremamente solícitos em colaborar com a pesquisa e atenderam ao pedido de ceder entrevistas. Antes do contato oficial, as dúvidas, falhas na narrativa, e assuntos que eram importantes e careciam de esclarecimento foram definidos, se transformaram em tópicos gerais e foram enviados aos entrevistados antes do contato, com o objetivo de introduzir a conversa e ser um instrumento que auxiliasse os entrevistados na preparação. Os tópicos foram os seguintes:

- Aspectos sobre autonomia ou não autonomia do MAB em relação ao GDF, SeCult e FCDF. Incluindo subordinação financeira, política e ideológica. Esclarecendo a dinâmica cultural do DF nos anos 1990.
- Aspectos sobre a Missão, Visão e Objetivos do MAB à época. Se era o mesmo desde a criação do Museu; se existia uma concordância por parte de toda a equipe sobre esses pontos; se as atividades realizadas buscavam cumprir com os objetivos do Museu e se colaboravam no alcance da missão.
- Aspectos práticos do dia a dia da instituição: organograma da equipe; recursos financeiros; principais projetos; pontos fracos e fortes do MAB.

⁴ Evandro Salles fundou e dirigiu, entre 1992 e 1996, a Fundação Athos Bulcão, foi cofundador da Galeria Arte Futura (Brasília), fundador do Instituto CASA (Rio) e atuou ainda como secretário adjunto de Cultura do Distrito Federal, de 1997 a 1998.

⁵Ralph Gehre vive e trabalha em Brasília desde 1962, iniciando sua carreira de artista plástico em 1980, com individual na Galeria B da Fundação Cultural do DF. Tem por formação Desenho e Plástica e Arquitetura e Urbanismo, ambos cursados na UnB no período entre 1972 e 1980.

- Aspectos sobre a história institucional do MAB: troca de Gestão; repasse de informações e projetos; problemáticas permanentes; aspectos que o tornavam (ou não) uma instituição político-cultural.
- Aspectos específicos do Projeto “Parque Internacional de Esculturas”: objetivos práticos a serem alcançados com ele (financeiro, social, político); organização administrativa em sua elaboração; importância da comunicação institucional no sucesso da proposta cultural; motivo do “fracasso” na execução; importância das esculturas que tiveram sua instalação bem-sucedida.

No primeiro contato antes da entrevista, obtive a informação de que o Parque Internacional de Esculturas não era vinculado ao Museu de Arte de Brasília, mas, sim, diretamente à Secretaria de Cultura. Essa informação fez com que buscássemos redimensionar nosso objeto de pesquisa, realocando as partes, o MAB e o Parque de Esculturas como sendo dois organismos no mesmo nível hierárquico, submetidos à Política Cultural da Secretaria responsável pelo setor em Brasília. A existência, e, principalmente, importância dessa Política Cultural foi outra informação repassada antes da entrevista: o ex-secretário adjunto Evandro Salles foi responsável pela definição e implantação de uma série de Políticas Públicas ligadas às Artes Visuais no DF. Esse fato influenciou diretamente a forma como a pesquisa foi reconduzida, pois demonstrava que tanto o MAB quanto o Parque Internacional de Esculturas poderiam nos informar acerca de aspectos dessa política cultural e como ela foi conduzida no período estipulado neste trabalho. Além disso, o entrevistado também acrescentou que seria de grande importância a participação de uma terceira pessoa na entrevista, Marília Panitz⁶, que na época era servidora do Governo do Distrito Federal e participou ativamente na elaboração e produção da Política Cultural desenvolvida.

As entrevistas foram realizadas por plataforma virtual de vídeo, e após isso, foi feita sua transcrição e seleção das partes interessantes para o trabalho, a ordem de apresentação dos assuntos pode ter sido alterada. Após o encaminhamento das versões finalizadas, o texto foi autorizado pelos entrevistados.

⁶ Foi professora na Universidade de Brasília, pelo convênio SEEDF/FUB entre 1999 e 2011. De 1990 a 1996, dirigiu o Museu Vivo da Memória Candanga. Em 1997, atuou como assessora dos projetos de artes visuais da Secretaria de Cultura do Distrito Federal, entre eles o Panorama das Artes Visuais no Distrito Federal. Em 1998, dirigiu o Museu de Arte de Brasília, onde coordenou o Prêmio Brasília de Artes Visuais 98 e o Programa de Bolsas de Pesquisa MAB/MinC para jovens artistas.

1. GESTÃO DE MUSEUS E POLÍTICAS CULTURAIS

A prática da gestão museal, assim como a gestão de diversas instituições, está atrelada e constantemente influenciada por fatores externos. No caso desse trabalho, procura-se relacionar a gestão em museus às políticas públicas culturais adotadas em escala estadual e federal. Maria de Lourdes Parreiras Horta afirma que o gerenciamento é a atividade que consiste em conduzir, a partir de um contexto dado, um grupo que busque o alcance comum de um ou diversos objetivos, de acordo com as finalidades da organização (HORTA, 2002, p.22). No caso dos museus, a autora aponta que “a tarefa configura-se numa prática embasada em uma experiência profissional para a qual ainda não se formularam reflexões ou avaliações”, e que “esse aprendizado vem sendo adquirido em instituições museais na prática constante e quotidiana de seus colaboradores de acordo com as mudanças na administração pública e demandas sociais” (HORTA, 2002, p.1).

A autora Renata Cittadin pontua que através de alguns marcos pode-se iniciar o estudo para interpretação e delineamento da gestão dos museus: na trajetória da formação das coleções, dos gabinetes de curiosidades, do museu público e da diversidade dos modelos museológicos recentes (CITTADIN, 2018). A autora demonstra como esses pontos influenciaram a afirmação da importância da gestão e administração dentro de espaços museológicos. O primeiro marco foi a revolução científica do século XVII, que reverberou diretamente nos museus no que se refere à alteração nos modos de organização das coleções (CITTADIN, 2018). Em seguida, a transferência da tutela dessas coleções privadas para o âmbito do domínio público atribuiu ao museu funções que antes não possuía, como a burocratização dos serviços e estabelecimento de um quadro administrativo (CITTADIN, 2018). Posteriormente, a diversidade dos modelos museológicos recentes criou modos de operação específicos para museus, aspectos que apontam a articulação para a formação de uma estrutura interdisciplinar que contribuiu para a criação dos processos curatoriais (CITTADIN, 2018). O movimento de criação desses museus era destinado a compor uma narrativa vinculada à formação de uma identidade nacional. Nesse momento houve proliferação de instituições museológicas de diversas tipologias vinculadas à especialização das disciplinas e ao desenvolvimento dos campos de conhecimento (CITTADIN, 2018). Em decorrência desses novos delineamentos, Kevin Moore afirma que é provável que a administração continue sendo uma das principais questões para os museus no próximo milênio (MOORE, 1998).

Cícero Almeida elaborou um histórico a respeito da gestão museológica no Brasil com o intuito de explicar os fatores que propiciaram a necessidade de elaboração do Plano Museológico por parte dos museus, segundo o autor, um marco na regulação da gestão museal brasileira (ALMEIDA, 2013, p.27). O autor relata que em 1945 a terminologia utilizada na obra escrita por Gustavo Barroso para guiar a formação dos profissionais de museologia era “técnica de museus”. No fim dos anos 40, os museus, no Brasil e no mundo, abandonavam lentamente as características de Gabinetes de Curiosidades, o que foi rompido parcialmente após a Segunda Guerra Mundial, e totalmente na década de 1970 com os ideais da Nova Museologia. O rompimento definitivo dos museus com a imagem de um local dedicado apenas ao abrigo e à conservação de coleções ocorreu com o deslocamento de seu interesse do objeto para o sujeito e a sociedade a qual ele pertence, simultaneamente às transformações conceituais, a gestão de museus passou a contar com métodos diferenciados de administração (ALMEIDA, 2013, p.27). Outras mudanças importantes foram implementadas nos anos 1980, decorrentes das novas tecnologias de registro, armazenamento e circulação de informação. Os estudos sobre a administração de museus até meados do século XIX tinham como problemática central a conservação e exposição pública dos objetos (ALMEIDA, 2013, p.28).

Marília Xavier Cury e Alice Bemvenuti (BEMVENUTI, CURY, 2017) procuram discutir as estruturas da organização de instituições museológicas através da prática da gestão, considerando dimensões políticas, administrativas, técnicas e princípios para a qualidade dos processos. Para tanto, definem que gestão consiste em gerenciar, administrar algo a fim de realizar ideias e desejos envolvendo um conjunto de situações e pessoas, e afirmam também que administrar está relacionado a organizar, coordenar, dirigir, ordenar e governar (BEMVENUTI; CURY, 2017). As autoras apresentam o pensamento de William M. Sukel (1998) a respeito das características que assemelham museus e outras empresas, o autor afirma que os museus realizam seus objetivos a partir de estruturas que requerem colaboradores para a realização de atividades, distribuídas em departamentos distintos, sendo o diretor encarregado do controle dessas funções (SUKEL, 1998 apud BEMVENUTI; CURY, 2017).

Quanto ao que diferencia museu de empresa, o autor considera o fato de o museu possuir um objetivo como empresa, porém, um objetivo que não é um benefício econômico. E que, apesar disto, “los objetivos del museo pueden parecer intangibles, pero son muy reales” (SUKEL, 1998, p.392 apud BEMVENUTI; CURY, 2017).

Os museus públicos, segundo HORTA (2002), são em princípio instrumentos de comunicação e diálogo com a sociedade que, configurando-se como um “serviço público”, devem atender, propiciar e beneficiar os interesses públicos. A autora afirma ainda que a gestão

de um organismo público pode ser vista como o desenvolvimento sistêmico de um processo que visa garantir a sobrevivência e a funcionalidade da instituição (HORTA, 2002).

Apesar da diversidade de estudos recentes sobre a questão, ainda são poucos os que procuram relacionar as práticas desenvolvidas pelos museus a transformações recentes, como enfraquecimento de políticas públicas, fortalecimento do liberalismo econômico e consolidação de um mercado transnacional (ARANTES, 1991; ALMEIDA, 1991 apud SANTOS, 2004). Com objetivo de dar alguns passos na tentativa de consolidar uma análise de práticas, estruturas e processos presentes entre os museus brasileiros, e tendo em vista as transformações por que passa a sociedade brasileira, Myriam Sepúlveda dos Santos (2004) elabora reflexões a respeito da relação dos museus com o Estado e com o mercado e cita autores que discutem práticas culturais na América Latina e o fato de esse campo não se constituir uma esfera autônoma, mas estar fortemente ligado ao poder público. A autonomia a que se referem é observada quando há um universo regulado por um aparato de legitimação de um discurso próprio (ORTIZ, 2002 apud SANTOS, 2004).

No caso dos museus brasileiros, a construção de um campo museal precisa necessariamente ser pensada a partir de políticas culturais desenvolvidas pelo Estado, pois a grande maioria dos museus foi criada por ele e é por ele mantida (SANTOS, 2004). Consequentemente, as relações existentes entre essas instituições e a máquina governamental, segundo Gail Lord e Barry Lord, são de dependência orgânica, dependência com autonomia de gestão, organização sem fins lucrativos e entidade privada (LORD, LORD, 2010, p.28 apud BEMVENUTI; CURY, 2017). A dependência orgânica ocorre quando os funcionários pertencem ao organismo público, e o diretor é nomeado por autoridades governamentais. Horta (2002) trabalha o papel do gestor de um museu e aponta que deveria ser um profissional capacitado para administrar os recursos disponíveis com o intuito de impulsionar o desenvolvimento dos processos e coordenar diferentes atividades, buscando resultados eficientes e visando o cumprimento da “missão institucional” (HORTA, 2002, p.3). A autora complementa que:

A grande maioria dos gerentes de museus e do patrimônio no Brasil atingiu esta posição sem uma formação específica para o exercício da atividade gerencial, e, normalmente, foram indicados para os cargos de direção e/ou de gerência intermediária por suas qualificações nas diferentes áreas técnicas e especializadas em que desenvolveram suas carreiras profissionais. Entretanto, é no exercício cotidiano de sua missão gerencial, a frente de órgãos públicos da área museológica ou patrimonial, que estes técnicos têm que aprender, na prática, como exercer suas funções no emaranhado e na complexidade da burocracia, da legislação e das normas administrativas implantadas, com os recursos e limitações que configuram e determinam o seu campo de atuação, com as mudanças e a imprevisibilidade nas

conjunturas organizacionais e políticas, e que vão adquirir, à custa de muito suor e lágrimas, angústias e intuições, fracassos e sucessos, a experiência e o conhecimento do que significa ser um “gestor de museus” ou de “patrimônio” em nosso país, no alvorecer do século XXI (HORTA, 2002, p.3).

Os museus públicos, de modo geral, enfrentam um descompasso entre as responsabilidades que recaem sobre gestores que assumiram a função por indicação política (cotas negociadas ainda no período das campanhas). É preciso que a mantenedora, a autarquia, o órgão do qual faz parte o museu, tenha incluído em seu programa de trabalho [programa de governo] o que se pretende com o museu. Identificar quais são os meios e métodos de trabalho escolhidos pelo gestor (BEMVENUTI; CURY, 2017).

Horta pontua que no Brasil tem ocorrido um florescimento de experiências que se traduzem em uma prática gerencial específica do serviço público, e de um modo especial e particular no gerenciamento dos museus e dos bens patrimoniais (HORTA, 2002, p.4). Bemvenuti e Cury destacam que, através da política estabelecida em um museu, fica evidente a concepção de relações e de escolhas no processo, se foram democráticas ou autoritárias, e que essas escolhas determinam o modo como se farão presentes os elementos de força e de poder (BEMVENUTI; CURY, 2017). Alexandre Melo (2013) postula algumas noções básicas sobre política cultural: que ela deverá ser uma política central de qualquer governo, e destaca principalmente os Estados que têm que lutar contra problemas sociais que implicam déficits culturais elevados, afirmando que qualquer país que queira ampliar a participação social na dinâmica global tem de apostar em políticas culturais, e aponta também que a cultura terá de ser vista como um projeto governamental geral e transversal, envolvendo vários ministérios (MELO, 2013).

As primeiras instituições museais brasileiras são do século XIX, mas as políticas culturais voltadas para o campo se consolidam apenas a partir do século seguinte, precisamente na década de 1930 com a criação do primeiro órgão de proteção patrimonial, Inspetoria de Monumentos Nacionais, ligada ao Museu Histórico Nacional (MHN), do Sphan, sob a direção de Rodrigo Melo Franco de Andrade, a partir da Lei 378/1937, que regulamenta as atividades do Sphan, elaborado durante o período do Governo Getúlio Vargas.

Ao final do período militar (1964-1985), ocorreu uma crise econômica e política, o que culminou o início do processo de redemocratização.

Nos países emergentes a falência do Estado na década de 1980 foi mais grave, principalmente em termos financeiros. No Brasil não foi diferente, o país percorre a década com uma dívida crescente e, em 1987, declara moratória unilateralmente de sua dívida externa. Apesar dessa grande dificuldade financeira enfrentada pelo Estado, não se pode dizer que o Brasil segue a tendência, principalmente inglesa e americana, de redução da participação do Estado na cultura. O Estado dá sinais

confusos sobre o entendimento do seu papel no fomento e produção cultural (VAN DE BEUQUE, 2010, p.21).

Aspecto que pode ser analisado observando as políticas públicas culturais adotadas a partir dos anos 1980, no desenvolvimento de uma nova prática e incentivo financeiro cultural durante o processo de redemocratização do Governo Sarney, quando é criado o Ministério da Cultura e se implementa a primeira de uma série de leis federais de estímulo da participação da iniciativa privada no setor cultural brasileiro, Lei nº 7.505/86, Lei Sarney (SANTOS, 2004). Lucas Mascelani Van de Beauque (2010) relata que a década de 1990 se inicia com um significativo desmonte das instituições culturais pelo Governo Collor (1990 a 1992), com destaque para o campo museal, que perde tanto a Fundação Nacional Pró-Memória quanto a Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan), substituída pelo Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural (IBPC). Apesar disso, o autor afirma que houve um estímulo para o aumento dos recursos privados para o financiamento da cultura e dos museus, através da Lei Rouanet, criada em 1991 e reformulada em 1997 e 1999. É importante notar que o Museu de Arte de Brasília foi inaugurado em 1985, fruto do período de redemocratização, além de ter sido impactado pelas novas políticas públicas culturais implementadas entre os anos 1980 e 1990.

Santos (2004) afirma que a redução da política cultural às leis de incentivo fiscal deixa evidente a fragilidade da infraestrutura que apoia e regula os museus e que, no Brasil, essa prática é uma tentativa do Estado de diminuir sua intervenção nas instituições culturais. Aliada a essa problemática, Cândido aponta a ideia de que houve também uma despreocupação das instituições em buscar qualidade, e reflexões precárias sobre para quem e para que os museus servem, resultado de um comodismo decorrente da atribuição ao Estado da obrigação de mantê-los (CÂNDIDO, 2010). A autora também cita um dos principais teóricos da área para exemplificar o papel do Estado na administração interna dos museus públicos:

Segundo Moore, a eficácia da instituição é tanto mais necessária, quanto mais fundos públicos são envolvidos em sua manutenção: “La visión actual que se tiene de la gestión permite cada vez más a los museos saber con mayor seguridad cual es su razón de ser, cuáles son sus metas y cómo se pueden cumplir. Desde el punto de vista de la gestión, los problemas actuales suponen al tiempo una oportunidad y una amenaza. Dado que muchos museos siempre tendrán que depender en cierta medida de los fondos públicos, lo que explica el devastador impacto que están causando sobre ellos los recortes presupuestarios, se va haciendo cada vez más necesario tratar de mejorar la eficacia y la responsabilidad en el uso de los fondos públicos gracias a una gestión más adecuada” ⁷(Moore, 1998 apud CÂNDIDO, 2010, p. 130).

⁷ Tradução nossa: “A visão atual da gestão permite cada vez mais aos museus saber com maior certeza qual a sua razão de ser, quais são os seus objetivos e como podem ser alcançados. Do ponto de vista administrativo, os

No que tange à relação entre o setor público e o privado na esfera cultural, Melo (2013) afirma que sempre foi um dos temas mais complexos e controversos nos debates sobre política cultural (MELO, 2013). Afirma também que nesses debates há uma tendência para pressuposição de oposição de princípios entre arte e mercado, ou se formulariam políticas culturais totalmente estatizadas, ou seriam extintas as políticas culturais públicas e seria adotada a lógica do economicismo liberal radical, opções que o autor considera extremas, absurdas e inviáveis.

Voltando para a noção de que a maioria dos museus brasileiros podem ser pensados a partir da lógica pública, vale ressaltar de onde partem os recursos disponíveis em termos operacionais nessas instituições, HORTA (2002) esclarece quais são as principais fontes: a autora afirma que são advindos prioritariamente do Tesouro Nacional, e em decorrência disso os museus e órgãos patrimoniais estão sujeitos às limitações, às restrições e aos “contingenciamentos” inerentes à gestão orçamentária federal, constatando-se que cultura e patrimônio não são prioridades em relação a outras áreas fundamentais ou estratégicas na política governamental. A autora afirma ainda que, conseqüentemente, o planejamento das instituições fica comprometido, acarretando um desestímulo para o corpo técnico envolvido, fator de maior impacto na gestão dos museus e do patrimônio (HORTA, 2002, p.11).

Para compreender a aplicação de uma política cultural voltada para as Artes em Brasília, é preciso compreender qual era esse campo, cuja política pública era a ele voltada, e o que estava incluído nele à época. Angélica Madeira (2002) utiliza o conceito de Pierre Bourdieu para *campo*, entendido por um conjunto de posições que os diferentes atores ocupam no interior de um mesmo espaço, em sua dinâmica de luta e prestígio de poder, e afirma que em um campo está inclusa toda a complexa rede e delimita as formas como os artistas se organizam em grupos ou se vinculam a instituições. A autora salienta ainda que é possível definir o campo por sua autonomia relativa à maior proximidade ou distância em relação ao campo do poder econômico e político (MADEIRA, 2002, p. 204).

Madeira relata que a história do campo das artes e das instituições artísticas em Brasília pode ser focalizada desde antes mesmo da fundação da cidade. A autora cita dois momentos importantes para a constituição do campo anteriores à inauguração da cidade: o primeiro em

problemas atuais representam uma oportunidade e uma ameaça. Uma vez que muitos museus sempre terão que depender em certa medida de fundos públicos, o que explica o impacto devastador que os cortes orçamentários estão tendo sobre eles. Está se fazendo cada vez mais necessário tentar melhorar a eficiência e ter responsabilidade no uso dos fundos públicos graças a uma melhor gestão” (Moore, 1998 apud CÂNDIDO, 2010, p. 130).

1958, quando transfere-se do Rio para Brasília a equipe de Oscar Niemeyer e Athos Bulcão. O segundo foi em setembro de 1959, quando organizou-se o Congresso Internacional de Críticos de Arte, que reuniu artistas e críticos de renome mundial e formadores de opinião, trazidos pelo então influente crítico brasileiro Mário Pedrosa (MADEIRA, 2002, p.193).

Mário Pedrosa, defensor incondicional do internacionalismo em arte e em política, tentou encontrar uma síntese entre “a construção nacional e o passo universalizante dessa mesma construção” (cf. Arantes, 1995 apud MADEIRA, 2002, p.193). Para Mário Pedrosa, a arte teria o poder de educar a sensibilidade das massas e essa questão possuía uma relevância política em si mesma (cf. Costa, 2001 apud MADEIRA, 2002, p.193).

Segundo Madeira, Brasília se tornou a cidade-capital síntese e o cume de um projeto e um processo de modernização e urbanização bem afinados com os valores internacionais da arte e da política, espaço onde se dão trocas e se processam sínteses criativas entre as tradições regionais e as referências mundializadas, e propiciou uma convergência entre os projetos intelectual, estético e político (MADEIRA, 2002, p.189).

A busca de uma linguagem internacional, plasmada nas novas conexões do campo das artes visuais e da poesia, a apropriação das possibilidades estéticas dos novos meios de comunicação com as massas coadunavam-se perfeitamente com a ideia de uma modernização radical, industrialização acelerada e urbanização irreversível, principal índice de modernidade (MADEIRA, 2002, p.202).

Cristovam Buarque ocupou o cargo de Governador do DF de 1995 a 1998, houve três Secretários de Cultura nesse período, a primeira foi Maria Duarte, o segundo Silvio Tendler e o terceiro Hamilton Pereira, em sua gestão e a partir das postulações de Mario Pedrosa que foi desenvolvido um projeto articulado de política cultural voltado para as artes visuais em Brasília entre 1997 e 1998. O agente cultural que esteve à frente dessa iniciativa foi Evandro Salles, então Secretário Adjunto de Cultura, e recebeu apoio de diversos integrantes do governo, dentre eles Marília Panitz, que era Diretora do Museu Vivo da Memória Candanga e naquele ano passou a trabalhar na Secretaria de Cultura do GDF, e Ralph Gehre, artista que dirigiu o Museu de Arte de Brasília por um ano e meio. Os três foram consultados e cederam informações detalhadas sobre o conceito da Política Cultural implementada.

A estrutura administrativa relativa à cultura daquele período contava com a Secretaria de Cultura. No interior da Secretaria havia também a Coordenação de Museus, a Fundação Cultural do Distrito Federal, que era considerada um braço executor das políticas da SeCult por conta da dificuldade administrativa burocrática que uma Secretaria possui (SALLES, 2020).

Além dessa subdivisão, havia também outra, que não existia teoricamente, mas que existia na prática, Salles coordenava um setor voltado para as Artes Plásticas, tanto conceitual quanto administrativamente, e que incluía os museus, as exposições temporárias, o Espaço Cultural da 508 Sul, a memória, etc... Salles afirma ainda que, talvez pela primeira vez na história de Brasília, tentaram articular tudo isso em uma Política Cultural dentro de um projeto político artístico cultural que fizesse a Secretaria de Cultura atuar organicamente dentro desses níveis todos (SALLES, 2020).

Marília Panitz relata que havia uma discussão grande sobre aquelas postulações de Mario Pedrosa para Brasília e da própria ideia dele do que seria um museu na cidade, a ideia inicial para a política cultural partiu dessas discussões de Pedrosa de uma “obra de arte coletiva”, “um museu a céu aberto”, “síntese das artes”. Evandro Salles complementa que a cidade toda seria uma obra e afirma que partiram para atualizar esse projeto no sentido de trazer a arte mais importante do mundo e do Brasil para Brasília, e para que a cidade fosse referência internacional no campo da arte atual, não só modernista dos anos 1960, mas que ela fosse atualizada para hoje (PANITZ; SALLES, 2020). A partir desse imaginário e da oportunidade de execução do Projeto Orla, com um espaço enorme disponível em que o MAB se encontrava em um canto e a Concha Acústica no outro, houve a ideia de que aquele espaço fosse ocupado com arte (PANITZ, 2020).

No mundo das ideias que a gente tinha, até a partir dessa postulação do Mario Pedrosa, é que Brasília não poderia se restringir ao Niemeyer como um conjunto artístico, ao Niemeyer e ao Athos, por mais maravilhoso que o Athos seja que o Niemeyer seja, a cidade tinha uma perspectiva futura de ser aquilo que Mario pedrosa propôs (SALLES,2020).

Salles então relata que o projeto era voltado para implantar uma política, um projeto conceitual ligado às artes visuais no DF, e que, de maneira geral e sintética, pensaram na seguinte lógica:

Nós estamos na Capital da República, Brasília era um projeto de integração nacional de política, ao mesmo tempo que nós temos um monte de particularidades locais, os artistas locais, a Universidade de Brasília, as cidades satélites, quer dizer, nós temos uma problemática local, uma problemática nacional, e nós deveríamos ter também uma problemática internacional porque Brasília é a Capital do País então ela deveria ter uma política de relação cultural entre o Brasil e o exterior. Então a política que tentamos estabelecer seguia esses três pilares, digamos assim, era atender as questões locais, era estabelecer um intercâmbio, uma relação com o nível nacional das artes plásticas e um intercâmbio internacional nessa área também, tanto do nível da cidade quanto do sentido do próprio país, nós nos colocamos a frente para poder estabelecer uma relação da arte brasileira com a arte internacional, essa era a ideia, haviam questões muito específicas cruzando com questões nacionais e internacionais (SALLES, 2020).

O projeto, conceitualmente bem embasado, aplicava-se na prática nos diversos organismos que compunham o cenário cultural de Brasília, individualmente e também de forma articulada. O MAB foi uma das instituições onde os projetos implementados seguiam a lógica das três instâncias, percebe-se uma intersecção entre as ações implementadas dentro do Museu e às implementadas em outros organismos culturais da cidade.

2. MUSEU DE ARTE DE BRASÍLIA

O Museu de Arte de Brasília (MAB) é (era) uma instituição museológica cujo acervo de arte moderna e contemporânea esteve disponível para a visitação pública entre 1985 e 2007. Sua implementação pelo Governo do Distrito Federal (GDF) se deu por meio da então Secretaria de Educação e Cultura. Nasceu como uma instituição destinada a abrigar um acervo de obras significativas da produção das Artes Visuais anteriormente pertencentes à Fundação Cultural do Distrito Federal (FCDF), em cuja estrutura se integrava (GDF, 1987b). Emerson Dionísio Oliveira fala sobre o processo de composição da coleção inicial que o MAB abrigou:

Nas décadas anteriores à fundação do museu, diferentes instituições (PCDF, MRE, MEC, Fundação Bienal de São Paulo, embaixadas da Grã-Bretanha, França e dos Estados Unidos, só para citar as mais visíveis) empenharam-se na constituição daquela coleção; instituições que, entretanto, por diferentes vias, não tenham sido bem-sucedidas em constituir um museu que a recebesse. Essa alternância entre inúmeros desejos e projetos até a configuração de uma instituição local pode ser visualizada como atípica história de visibilidade do MAB (OLIVEIRA, 2009, p. 101).

O embrião do museu ocorreu a partir de uma doação de obras à Fundação, por ocasião da XII Bienal Internacional de São Paulo de 1975, as obras da Sala Brasília foram doadas para iniciar o futuro Museu do Artista Brasileiro, em Brasília (GDF, 1987c).⁸

Segundo o Regimento Interno do MAB, ele foi criado como uma instituição cultural destinada a “retratar” as artes, ideias e tradições culturais da região, e suas finalidades eram voltadas à promoção do acervo da instituição e da cultura do Distrito Federal (GDF, 1987a). Fenômeno observado por Oliveira, ao afirmar que, do ponto de vista de sua coleção inaugural, o MAB tratava-se de uma instituição que não prefigurava um museu gênese da arte nacional, mas, sobretudo, era voltado para a arte da capital do país (OLIVEIRA, 2009, p.98).

Maria de Souza Duarte, no livro “A Educação pela Arte”, relata a história da FCDF, instituída em 1961 como “entidade integrante da administração descentralizada do conjunto administrativo do DF”, cujos objetivos eram colaborar com o poder público na organização, promoção e realização de programas artísticos, científicos e culturais, além de proporcionar condições para a instalação e funcionamento de pavilhões e exposições de caráter artístico e científico, organizar festivais, seminários, temporadas e programas de intercâmbio cultural

⁸ Outro meio de aquisição de acervo ocorreu em decorrência dos Salões de Artes Plásticas. Os mais importantes deles foram os Salões de Arte Moderna de Brasília. Consultar trabalho de Oliveira: “Memória e Arte: a (in)visibilidade dos acervos de museus de arte contemporânea brasileiros” para mais informações sobre as SAMBS.

(DUARTE, 2011, 131). Sob sua responsabilidade estavam diversos organismos da cultura do Distrito Federal, incluindo o Museu de Arte de Brasília.

A existência do Museu de Arte de Brasília foi possível devido a um acervo expressivo de centenas de obras em posse da Fundação Cultural do Distrito Federal. De acordo com o catálogo, o acervo permanente quintuplicou nos cinco anos anteriores à abertura. Esse conjunto de obras foi sendo adquirido sem que houvesse um planejamento de sua guarda, até que o GDF cedeu um espaço sem destino definido para que o MAB fosse instalado (LINS, 2014, p. 27).

O processo de criação da instituição foi iniciado em 4 de abril de 1984 quando a Secretaria de Cultura do Governo do Distrito Federal instituiu o primeiro Plano Integrado de Educação e Cultura do Distrito Federal. A inauguração ocorreu em decorrência do aniversário de Brasília, no dia 21 de abril, por esse motivo a implementação se deu rapidamente. O grupo de trabalho (um administrador, um curador e um assessor) (GDF, 1987c) deveria estudar e propor, em trinta dias, as medidas relativas à sua implantação, avaliando a possibilidade de adaptação do prédio da Companhia Imobiliária de Brasília (Terracap) cedido à FCDF. Porém, por falta de recursos e devido à finalização do prazo para a inauguração, restringiram-se as obras ao mínimo necessário para o funcionamento do MAB.

O vínculo com a efeméride fora mais que uma oportunidade de comemorar o aniversário da cidade; tratava-se de iniciar uma linha metonímica entre a instituição que acabara de nascer e a *urbe* modernista, e, com ela, todas as qualidades que acompanhavam sua realização: modernidade, arrojo, civilidade, poder, organização, planejamento etc. (OLIVEIRA, 2009, p. 195).

O Museu de Arte de Brasília foi instalado em um prédio cuja construção remonta à história de Brasília, sendo considerada a terceira edificação da cidade. Tratava-se de um prédio localizado no Setor de Hotéis de Turismo Norte, entre o Palácio da Alvorada e a Concha Acústica, nas margens do Lago Paranoá. Acreditava-se que o projeto que abrigou o MAB durante os anos de funcionamento fosse de autoria do arquiteto Oscar Niemeyer, porém recentemente Maíra Guimarães descobriu que o projeto arquitetônico é do pernambucano Abel Carnaúba Accioly, arquiteto de carreira do Iphan que, à época, era estagiário na Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil (Novacap). A estrutura é assinada por Joaquim Cardozo, calculista renomado dos monumentos de Niemeyer (GUIMARÃES, 2019, p. 5), e sua execução realizada pela Novacap em 1958. O prédio, que abrigou anteriormente o Clube das Forças Armadas e o Casarão do Samba, era inadequado para abrigar um acervo de natureza museal, fato que provocou diversas dificuldades relacionadas à infraestrutura predial durante seus 35 anos de existência (GDF, 1987c).

Ainda assim, desde a inauguração já se previa a mudança de local para assumir instalações próprias, em área especial destinada de fato ao museu, considerando sua finalidade comunicacional e de acesso ao público (LINS, 2014, p. 27).

Durante os primeiros anos de existência, de 1985 a 1987, foram realizadas exposições documentais, didáticas, retrospectivas, cursos sobre história da arte e estética, além de projetos pedagógicos. Foram mantidos também convênios com a Fundação Nacional de Arte (Funarte) para organização e montagem dos Salões Nacionais (GDF, 1987b). O diretor responsável pelas atividades iniciais foi João Evangelista⁹, que apesar das dificuldades financeiras existentes em quase todas as instituições culturais brasileiras, afastou-se do ambiente político em que a coleção do Museu havia sido concebida e sensibilizou-se com o importante momento político em que o qual estava sendo gerado: a redemocratização política do país (OLIVEIRA, 2009, p. 101). O pensamento do ex-Diretor à época era o seguinte:

Documentar, educar, dar prazer, apurar a sensibilidade, aprofundar a crítica mediante análise e síntese, ensinar a produção cultural, permitir a convivência e o debate, eis algumas das funções do museu, lugar onde a consciência do outrora-agora tem oportunidade de se tornar problemática e, portanto, estimulante. Não suscitar a reverência ao necrotério. Vigorar, ao invés disso, a atitude de dúvida e interrogação que se requer no laboratório: devir a descortinar, e não dado a consentir (GDF, 1987b).

Tendo em vista que o MAB foi inaugurado às pressas e que não houve estudos preliminares para o delineamento de uma política administrativa, somado ao fato de as reformas prediais não terem sido suficientes para manter o funcionamento do museu por longa data, no ano de 1987, dois anos após sua inauguração, a administração do MAB, representada pela gestora Regina Maria Mota e Silva, buscou alternativas para a sua recuperação:

Ao serem avaliados fatores como o significado de um museu em toda sua intenção e a infraestrutura da qual o MAB hoje dispõe, percebeu-se que objetivos maiores poderiam ser estipulados. Paralelamente notou-se que a edificação é totalmente inadequada ao propósito a que se destina (GDF, 1987d).

Para a realização dos projetos de revitalização, buscou-se apoio junto à Universidade de Brasília (GDF, 1987d). Os problemas existentes eram especificamente relacionados à estrutura predial e organizacional, portanto foram contactados os Departamentos de História, Arquitetura e Engenharia Civil. A justificativa para a aproximação da comunidade acadêmica, segundo Regina Motta Silva, era a consciência de que o potencial universitário e da universidade brasilienses poderiam ser canalizados para o atendimento ao Museu de Arte de Brasília (GDF, 1987d).

⁹ João Evangelista Andrade Filho: historiador, professor universitário, curador, artista e crítico de arte. Foi diretor do MAB entre 1985 e 1987, e diretor do Museu Vitor Meirelles em Florianópolis.

O Departamento de Engenharia Civil organizou um grupo de alunos, matriculados na disciplina “Projeto Final”, para apresentar ao Museu soluções viáveis para os problemas de infraestrutura predial. O Departamento de Arquitetura indicou dois professores do quadro para solucionar problemas de ambientação arquitetônica. O Centro de Documentação e Arquivo¹⁰ (CEDAQ) da UnB à época aceitou o convite de colaboração no desenvolvimento e implantação de projetos de modernização administrativa, que englobavam a criação de um centro de documentação, a criação da reserva técnica, reforma, ambientação e ampliações dos compartimentos especializados do edifício e climatização dos acervos (GDF, 1987d).

Também foi realizado um projeto de revitalização do acervo. A justificativa foi que, apesar de o MAB ter nascido por iniciativa de uma instituição político-cultural, não deveria, necessariamente, trilhar um caminho conservador. O objetivo era a ampliação da atuação do museu como centro irradiador de cultura e informação através de obras significativas da produção nacional (GDF, 1987b). Os projetos de revitalização refletem sempre uma inquietude e descontentamento com as atividades e propósito da instituição por parte de seus próprios integrantes.

O MAB já está implantado. Existe quanto instituição cultural, com a função de manter uma coleção de obras de arte e irradiar cultura. Seu acervo é de qualidade duvidosa, em sua totalidade. Seu prédio é precário para a função que o MAB se propõe (abrigar um acervo) (GDF, 1987b).

Oliveira discorre sobre a formação inicial desse acervo e utiliza como principal fonte de análise o catálogo de criação do MAB e, mais precisamente, seu principal texto, assinado por João Evangelista de Andrade Filho. Nele, indicam-se problemas como a diversidade qualitativa que o museu teria de enfrentar diante de um legado que não havia controlado e que teria de dotar de sentido (OLIVEIRA, 2009, p.99).

(...) o desconforto dava-se diante de peças que pareciam não pertencer aos códigos eruditos da arte, em sua maioria derivadas de doações, permutas, mas sobretudo, dos salões e eventos produzidos nas Cidades Satélites de Brasília (OLIVEIRA, 2009, p.196).

O autor afirma ainda que a variedade e informidade do acervo são decorrentes de diferentes modos de “administrar” desejos, em diferentes “territórios” (OLIVEIRA, 2009, p.101), referindo-se à união de acervos provenientes de diversas instituições públicas, que muitas vezes eram embaixadas de outros países situadas na Capital Federal.

¹⁰ “Setor Pré-arquivo” homologado pela resolução do Conselho Diretor n.º 033/1986 sob o Ato da Reitoria n.º 345, de 25 de agosto de 1986, com funcionamento provisório, até que se definisse a sua estrutura formal.

Segundo Ariel Brasileiro Lins, o projeto de revitalização do acervo de 1986 foi o único registro de uma política com alguma definição conceitual estabelecida sobre a finalidade do Museu e as regras administrativas que deveriam guiá-lo em seu funcionamento (LINS, 2014). É possível observar as implicações diretas desse projeto no Salão de Artes Plásticas de Brasília (SAPB) de 1987. Oliveira afirma que essa edição trouxe um modelo mais enxuto, mais profissional e mais aberto a obras de outras partes do país, afirma ainda que os rumos da política aquisitiva do Museu estavam redefinidos (OLIVEIRA, 2009, p.114).

Em 1988, o Governo do Distrito Federal elaborou um Plano de Governo, traçado pelo então governador Joaquim Domingos Roriz, com uma filosofia político-administrativa que norteou a atuação da máquina governamental do Distrito Federal. A partir disso, a Secretaria de Cultura do Distrito Federal (SEC) elaborou também um Plano de Ação em 1989, que incorporava e procurava tornar exequíveis as proposições do Plano de Governo (GDF, 1989). Na apresentação do documento, uma carta de intenções com diretrizes básicas para a atuação no setor cultural foi concluída com a seguinte declaração:

Como tal, não deixa de se constituir um DESAFIO a ser perseguido pela Secretaria de Cultura, diante, inclusive, do marco da emancipação política de Brasília inaugurado no presente momento histórico da NOVA REPÚBLICA; face às funções culturais mais tradicionais, que se reservaram até hoje à dinâmica da vida cultural da Capital Federal do País, e com vista às mudanças que devem prover os redirecionamentos das forças políticas no sentido almejado de mais e melhor integrar o GOVERNO E POPULAÇÕES, dentro do espírito democrático, aquele que privilegia os problemas de verdadeiro interesse social dentro da condução do processo de desenvolvimento, problemas que, em suas soluções contemplam, de modo fundamental, as necessidades básicas do homem e de todos os homens (GDF, 1989, Grifo no original).

Após a definição da nova política administrativa que influenciou diretamente o campo cultural do Distrito Federal, no ano de 1990, a Fundação Cultural do Distrito Federal elaborou mudanças em seu Regimento Interno, dentre elas, a instituição de um Conselho Deliberativo criado com o objetivo de aprovar planos de trabalho, quadro de pessoal e a programação das atividades da Fundação com os respectivos orçamentos, dentre outras competências (GDF, 1990a).

No mesmo ano, provavelmente em decorrência das mudanças estruturais do GDF e da FCDF, o MAB, sob a gestão de André Machado Lafetá, elaborou um relatório especificando a necessidade de pessoal na instituição com o objetivo de apresentar a situação ideal para o quadro de pessoal do Museu. O quadro era composto por um administrador no cargo mais alto da instituição, seguido de uma comissão cultural. Contava com quatro setores: de planejamento

e difusão cultural, de Museologia, Museografia e Administrativo (GDF, 1990b). É importante salientar que o relatório já indicava nomes para ocupar os cargos de liderança e os integrantes da Comissão Cultural, alguns integrantes ocuparam o cargo de Direção em algum momento da história do MAB, como João Evangelista de Andrade Filho, Leda Watson e Ralph Gehre.

Cinco anos após a elaboração do relatório, ainda existia a necessidade da realização de uma reforma administrativa, assim como a reforma do prédio. Em memorando¹¹, a então diretora do MAB, Maria Luiza de Carvalho, solicita a implementação das reformas para a Coordenadoria de Museus da Secretaria de Cultura e Esportes do Distrito Federal (SCE-DF). Informa igualmente que a direção priorizaria a recuperação predial, e o quadro de pessoal seria reduzido ao básico para a continuidade do funcionamento do Museu. Em anexo ao memorando, a gestora envia uma proposta de estrutura administrativa que acredita possibilitar um desempenho mais produtivo. Quanto à reforma predial, a proposta envolveu soluções simples, como pinturas, compra de recipientes para acondicionar lixo, proteção de bueiros, instalação de bebedouros, instalação de central telefônica, compra de equipamentos eletrônicos em geral, revisão de instalações elétricas e hidráulicas, etc. A nova proposta de quadro de pessoal, além da direção, envolvia uma assessoria cultural, assessoria técnica, assistentes sem especificação, vagas de apoio administrativo, um conselho consultivo e comissão cultural. A direção foi conduzida por Rogério Duarte, e diferentemente da proposta administrativa de 1990, essa não sugeria nomes para os conselhos, apenas para os cargos de assessoria técnica e cultural, assim como os nomes dos membros da recepção e apoio geral (GDF, 1995).

O problema de estrutura predial do Museu foi constante, há registros de diversas intenções para a realização de reformas ou revitalizações do espaço; como afirma Ralph Gehre, a história do MAB é uma sucessão de aberturas e fechamentos (GEHRE, 2020). O MAB vinha de uma série de problemas, seu acervo era muito irregular, constituído por obras arrecadadas em contrapartida das tantas exposições que a antiga FCDF havia realizado e algumas doações, mas essa história tinha ficado para trás e incluía pouca manutenção (GEHRE, 2020). Gehre relata que o museu tinha um acervo, tinha uma sede em péssimo estado de conservação, resultado de uma sucessão de pequenas obras improvisadas de reparo e da forma como era administrado, mas também decorrente do desgaste da arquitetura (GEHRE, 2020). A situação

¹¹ O termo memorando é frequentemente usado como sinônimo de ofício. Trata-se de um documento ou uma comunicação escrita (carta) de caráter oficial ou protocolar que utilizam as autoridades, sobre assuntos de interesse público. A função consiste em relacionar os órgãos administrativos de maior hierarquia.

também foi descrita por Marília Panitz “Como o MAB estava, era muito preocupante. O próprio acervo ficava no subsolo, muito absurdo [...] então vamos subir com todo o acervo ou construir uma nova estrutura” (PANITZ, 2020).

Gehre afirma também que administrativamente lidava com situações muito complicadas dentro do Museu, algumas delas herdadas do antigo governo. A equipe de funcionários era pequena, diversas funções eram terceirizadas e havia pressão dos sindicatos. Estávamos improvisados em um prédio com problemas graves decorrentes de muito desgaste e pouca manutenção (GEHRE, 2020). Tratavam de fazer a casa existir porque, segundo ele, o MAB não existia:

O museu não existia, era um prédio afundado em lama, com problemas graves de instalações elétricas e hidráulicas. O que existia era a promessa da Secretaria de fazer as coisas acontecerem. Então os eventos iam sendo gerados, vamos montar uma exposição, abrir a sala como possível, etc. E para esse enfrentamento eu vestia a figura do diretor, botava um terno, visitava instituições, convidava autoridades, buscava socorro e respeito nos jornais. Ia coordenando uma situação caótica e funcionava como um tipo de biombo, porque na verdade o Museu era o caos (GEHRE, 2020).

O movimento de afirmação da existência do Museu ocorreu através do que o ex-Diretor afirma serem ações coletivas, fruto de um esforço gerenciado: pintando uma parede, montando uma exposição, fechando o que está inundado, convidando as pessoas, fazendo projetos, catalogando, aparando as pontas nas relações pessoais, etc. Ralph relata que resolveram o problema de relações pessoais, capinaram a área, resolveram muitos problemas físicos, identificaram abastecimento de água e de luz, os maiores perigos que a estrutura física podia sofrer, isolaram a área e ainda conseguiram criar um *mailing list* próprio do museu (GEHRE, 2020). Além disso fizeram uma catalogação de todas as obras do museu, que não existia anteriormente, se limitava a um tombamento sem levantamento de informações cruciais, como localização no prédio. Não foi feito um laudo técnico completo, mas muitos parciais, o suficiente para identificar o que estava comprometido e reunir obras dispersas que estavam emprestadas (GEHRE, 2020).

Administrativamente o MAB tinha uma estrutura comum a todos os museus da época, muito enxuta e codependente de outros setores do GDF (Coordenação de Museus e FCDF), todas as ações eram pensadas em conjunto, mas não pela simples razão de não haver pessoal, era uma organização conceitual, as reuniões inclusive eram realizadas coletivamente, pois a política elaborada para o setor de artes plásticas contemplava diversos organismos além do MAB e era executada de forma interligada (PANITZ, 2020).

No Museu havia um setor de acervo, que possuía uma subdivisão entre catalogação e manutenção e restauro. Uma equipe responsável pela parte gráfica, subordinados à FCDF e não ao MAB, apesar de estarem trabalhando, na prática, para o MAB. Uma equipe responsável pelas exposições temporárias, incluindo o Diretor, que era responsável pela direção administrativa e também era o curador (PANITZ, 2020). Marília Panitz faz questão de salientar que naquela época não tinha um museólogo, mas tinha alguém que fazia o acompanhamento do acervo, havia uma distinção do que era exposição do acervo e exposição temporária. Apesar de o Diretor Artístico não necessariamente ter de ser um museólogo, precisava haver um profissional de museus na instituição (PANITZ, 2020). Panitz relata que a falta de museólogos em Brasília foi um dos motivos para a criação do curso pelo Departamento de Artes Visuais, um dos quatro institutos que se juntaram para fundar o curso na Universidade de Brasília.

Dentre as ações desenvolvidas pela Secretaria de Cultura, Gehre afirma que o MAB se encaixava num conjunto de providências. Houve um mapeamento para distribuição dos lotes do projeto de urbanização da Orla do lago Paranoá, o Projeto Orla. Durante esse mapeamento, Evandro Salles e o Secretário de Cultura à época conseguiram que fossem destinados lotes para a cultura nas áreas mais próximas ao museu (GEHRE, 2020). Eram dois terrenos destinados à SeCult, um deles seria doado para a Fundação Palmares, dentro do Ministério da Cultura, para a construção de um Museu da Cultura Negra (SALLES, 2020). Além desse projeto cultural inserido no projeto Orla, existia a problemática do MAB:

Antes disso há uma história longa do museu, uma história verdadeira, então quando o projeto orla aconteceu o Museu já estava, ele carecia de uma intervenção, ele precisava de um projeto (de reforma), não só pelo próprio que ele constituía para a secretaria de cultura, mas pelo fato de que ele tem uma coleção constituída como patrimônio, vale dinheiro, e que não pode ter outra destinação porque ela é tombada, como objeto de valor que pertence à unidade (GEHRE, 2020).

O outro terreno foi reservado para fazer um outro prédio para o MAB. Salles afirma que havia a intenção de reformar o prédio original para que ele tivesse uma viabilidade melhor, mas também construir outro, e ao redor de tudo um grande Parque Internacional de Esculturas (Salles, 2020). Para o projeto de revitalização e reforma, a SeCult indicou uma arquiteta do GDF, Andreia Costa Braga, que deu início a uma proposta de reforma física que permitiu a avaliação da dimensão do problema, uma proposta em que a arquitetura não viria apenas embelezar o velho edifício, mas fundamentalmente que permitisse a administração do problema (GEHRE, 2020). A partir desse projeto foi identificado o que deveria ser feito:

Embora não se tenha chegado ao detalhamento, esse projeto de Andrea permitia que se dimensionasse o investimento necessário e confirmava o fato mais importante, situando esse investimento frente aos orçamentos da Secretaria. E o resultado era animador, pois confirmava a possibilidade de execução da reforma. Ou seja, com os recursos disponíveis poderíamos fazer a reforma (GEHRE, 2020).

Após a realização do projeto, a Secretaria de Cultura foi buscar verbas para sua execução, uma parte foi viabilizada pelo Ministério da Cultura, que forneceu uma doação em dinheiro para a compra de todo o mobiliário para um novo museu, e outra parte seria viabilizada pela Terracap. O presidente da época, um fotógrafo atuante em Brasília, José Roberto Bassul,¹² viu a importância do projeto do MAB e prontificou a Terracap a patrociná-lo. Entretanto, o então Governador do DF barrou ambos os processos para realocar os recursos em algo mais objetivo para a sua reeleição (SALLES, 2020).

As ações da Secretaria de Cultura não se restringiam ao processo de reforma do MAB, existiam outros eventos, equipamentos culturais, exposições em outras áreas da cidade, como afirma Salles “desde bar até museus”, no Espaço Lucio Costa, Casa de Chá, Panteão da Pátria e no MAB, além de exposições internacionais, como de Yoko Ono e Goya. Ralph Gehre salienta que os projetos que estavam sendo realizados apontavam para a atividade do Museu, antes de a instituição “existir”, ela passou a ser assunto de conversa com artistas fundamentais da cena internacional. Mas o fato é que a reforma estava inviabilizada, o ex-Diretor sentiu na pele a frustração que a maioria dos profissionais de museus do Brasil sentem:

A Secretaria fazia coisas além do que era possível imaginar, mas infelizmente não faziam o projeto de reforma do Museu de Arte de Brasília e isso me constrangia. Eu sabia que nós estávamos perdendo tempo, o mandato iria terminar. Passado um ano, nós tínhamos uma linda lista de eventos realizados, maravilhosos, mas eu sabia que não teríamos o Museu. Foi muito triste para mim (GEHRE, 2020).

A impossibilidade de execução do projeto motivou a saída do ex-Diretor em 1997, nos últimos seis meses do mandato de Cristovam Buarque. Após sua saída, Marília Panitz acumulou suas atividades na Coordenadoria de Museus com o MAB, mas já trabalhava com o Museu anteriormente durante o projeto de reestruturação e reforma do MAB em “dobradinha” com Andreia da Costa Braga a partir da documentação que Ralph Gehre cedia (PANITZ, 2020). Marília Panitz afirma que os últimos seis meses foram dedicados ao Prêmio Brasília de Artes Visuais e à Bolsa MAB/MinC, duas ações pioneiras no campo das Artes Plásticas no Brasil, de financiamento a artistas e aquisição de obras em contrapartida, uma política articulada (SALLES, 2020). Marília Panitz relata que o Prêmio Brasília tinha uma característica mista de

¹² José Roberto Bassul: Arquiteto, Fotógrafo e Gestor.

Salão e ao mesmo tempo existia uma parte com artistas convidados dos quais se compravam as obras. Já a Bolsa era cedida a artistas que realizaram exposições em Brasília em 1997, identificados por um comitê de seleção que os inscrevia para concorrer a uma bolsa em 1998, ao final uma obra de cada artista financiado era doada ao MAB. Essa prática incentivava artistas a expor em Brasília, inserindo a cidade na cena artística nacional, e se constituía como parte de uma política de aquisição de acervo para o MAB:

Todo mês eles (os artistas) recebiam um valor e no final doariam uma obra e fariam uma exposição em Brasília, e como participavam disso? eles não precisavam fazer nada, o pré-requisito era ser artista que expôs em Brasília no ano anterior, em 1997. Ninguém precisava se inscrever, nós tínhamos um grupo, um jurado que via as exposições e os inscrevia. Pra que isso? Pra que as pessoas se interessassem em expor em Brasília, então se qualquer pessoa expusesse aqui estava automaticamente concorrendo a uma bolsa dessas, artistas do Brasil todo. Foi uma ação para fazer a convergência da arte brasileira para Brasília, tudo pensado, articulado, um grande projeto que transformasse Brasília num espaço atuante da arte brasileira. (SALLES, 2020).

Além dos projetos, o MAB viria a sanar uma pendência com antigos Governos, houve a transferência de uma escultura do artista neoconcreto Franz Weissmann que se encontrava deslocada em frente ao Memorial dos Povos Indígenas, cuja história vale a pena ser contada:

Voltando no tempo, como exemplo, vale lembrar uma história. No governo de José Aparecido¹³, portanto dez anos antes do momento a que estamos nos referindo aqui nesta entrevista, por simples viés político e pela prevalência de um pensamento autoritário herdado dos governos militares, o prédio que havia sido desenhado e concebido por Oscar Niemeyer para ser o Museu do Índio, destino esse que já se avista na sua forma arquitetônica¹⁴, foi subitamente transformado em um Museu de Arte, *atendendo as demandas da população, dos artistas, no espírito fundador de Brasília, cidade modernista...* aquelas justificativas todas que a gente já conhece. Na verdade, eles não queriam que nossos povos originários tivessem lugar de representação na área central da cidade, onde estão os prédios reunindo os diversos poderes na República. Diz a lenda que o Comandante Militar do Planalto¹⁵ passeou por ali com o Governador e observou o constrangimento que seria termos *índios pelados fazendo fogueira ao lado do Palácio do Buriti...* Algo assim, de grande ignorância. Então ocorreu aos nécios transformar aquilo num museu de arte e, às vésperas da inauguração, mudaram tudo, inventaram uma exposição de um grande artista. Algumas organizações de representação dos povos indígenas, juntos com um pequeno grupo de artistas, levaram xamãs e caciques até lá e fizeram uma “pajelança”, digamos assim, ao redor do prédio, invocando a proteção dos espíritos das águas. Eu sei que, no dia de inauguração do Museu caiu uma chuva torrencial, que perdurou por 10 ou 12 horas, impedindo a festa. Foi um caos na cidade. A intensidade foi tamanha que não só a exposição foi fechada, mas obras foram comprometidas e o prédio foi inundado de uma maneira que nunca mais voltou a ser Museu de Arte. Ficou fechado um tempo e acabou por tornar-se o Memorial dos Povos Indígenas, cumprindo seu destino. Mas isso é só exemplo, para dizer sobre a forma como os projetos na área

¹³ José Aparecido de Oliveira foi um político brasileiro. Foi governador do Distrito Federal de 1985 a 1988 e ministro da cultura do governo do presidente José Sarney.

¹⁴ Forma que remete a uma oca indígena.

¹⁵ General Newton Cruz.

cultural podem servir a vieses malvados. Mas serve também de registro da história sempre tortuosa que já se empreendeu no esforço por criar um Museu de Arte de Brasília (GEHRE, 2020).

Ghere fez uma observação durante a entrevista, afirmando que, quando há um projeto de governo, as ações culturais nunca são isoladas, vêm no escopo de um projeto de administração da cidade e se conectam diretamente com outras áreas e ações planejadas, situação observada no entrelaçamento que ocorreu entre o Museu de Arte de Brasília e o Parque Internacional de Esculturas. A escultura de Weissmann, originalmente destinada à Esplanada, tinha uma limitação física construtiva. Embora fosse uma peça grande e pesadíssima, em aço corten recortado e dobrado, ela foi produzida no limite físico que a indústria permitia na época (GEHRE, 2020), mas se tornou desproporcional no local a que havia sido destinada:

(...) foi assim que a escultura foi parar lá e ficou no Memorial dos Povos Indígenas com uma escultura neoconcreta postada em sua frente. Então, voltando ao nosso momento de análise, foi providenciada a remoção dessa escultura que foi levada para o MAB e colocada na área próxima ao seu edifício, já demarcando o que viria a ser a praça das esculturas (GEHRE, 2020).

Salles relata que, para o Parque Internacional de Esculturas, já havia duas obras confirmadas, uma doação de escultura do artista Enio Iommi pela Embaixada da Argentina e a escultura de Weissmann, duas primeiras obras instaladas no que poderia ter sido o Parque (SALLES, 2020).

Havia a previsão de continuidade do processo de revitalização do MAB; em um documento destinado a esclarecimento para imprensa, os responsáveis previam a retomada das atividades do Museu em duas etapas: a primeira no ano de 2000, e a segunda em 2001, que hipoteticamente seria após a realização de instalações elétricas e hidráulicas, e fixação das esculturas de Franz Weissmann (Brasil)¹⁶, Rubem Valentim (Brasil)¹⁷ e Enio Iommi¹⁸ (Argentina)¹⁹ na área externa ao Museu. O planejamento indicava que a primeira etapa a ser concluída seria o primeiro pavimento e contaria com uma mostra representativa do acervo para o lançamento, a segunda etapa seria a conclusão do térreo e subsolo, incluindo os parques

¹⁶ Franz Joseph Weissmann (Knittelfeld, Áustria 1911 - Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005). Escultor, desenhista, pintor e professor.

¹⁷ Rubem Valentim (Salvador BA 1922 - São Paulo SP 1991). Escultor, pintor, gravador, professor.

¹⁸ Enio Iommi (Rosário, Argentina 1926-2013). Escultor.

paisagístico/botânico e de esculturas, até o início do ano 2001 (GDF, s/d). Como as reformas foram impedidas, as esculturas foram instaladas no mesmo ano da elaboração do projeto, 1997.

Reforma que infelizmente não foi realizada. O ex-Diretor lamenta a perda e declara:

Seguimos hoje com a mesma situação, Brasília segue sem ter um Museu de Arte. Quando falamos em MAB o que queremos dizer? Significa uma instituição que sendo local é capaz de acolher e de formar uma coleção de seus artistas, de ampara-la em um projeto educativo cultural criando um termo comparativo, situando ela em um contexto temporal com a produção nacional que a medida do possível com uma produção histórica pra dar valor. Quem perde? Perde a cidade, os artistas, nós artistas seguimos sem ter uma instituição dedicada a construção de uma memória do nosso trabalho, e a reboque vem um problema educativo, porque basta você ver de quantas maneiras a grade de ensino fundamental apresenta para as crianças a cidade ao redor pra situa-las na vida. De quantas maneiras a educação necessita da história, do espaço urbano, da cidade, do país, de um conhecimento político, social, da circunstancia ao redor para dar a criança um entendimento da vida, do seu lugar, e é nesse espelho que se situa a importância de se constituir um acervo de arte local, porque só ela espelha uma leitura subjetivada sobre a cidade e o que é estar aqui (GEHRE, 2020).

O prédio do MAB foi interditado pelo Ministério Público em 2007, devido às condições precárias de acondicionamento e segurança de seu acervo. As obras que se encontravam na reserva técnica do MAB foram transferidas para uma sala no Museu Nacional do Conjunto Cultural da República (MN). Segundo Emerson Dionísio de Oliveira, durante esse processo de transferência do acervo, houve separação das coleções do MAB entre “popular” e “contemporânea”. Naquele ano, a coleção popular foi transferida para o Museu Vivo da Memória Candanga (OLIVEIRA, 2013, p.5):

O Museu de Arte de Brasília (...) optou por uma lenta e gradativa política de desaqusição da coleção de “arte popular” herdada da Fundação Cultural do Distrito Federal. Ou seja, embora a arte local não merecesse distanciar-se da nacional, no caso da capital brasileira, parte considerável dela deveria ser apartada sob a nomenclatura de “popular” e transferida para outro acervo. A coleção brasiliense optou pela assimilação da arte contemporânea, vinculada aos centros culturais hegemônicos (OLIVEIRA, 2013, p.5).

O Museu de Arte de Brasília continuou íntegro em sua estrutura administrativa até o ano de 2010. Em janeiro de 2009, os servidores e arquivos do MAB foram transferidos para uma sala no Museu Nacional. Nesse período (2007-2010) o Museu realizou exposições em vários espaços da cidade, como Espaço Cultural Renato Russo, Casa de Cultura da América Latina e Museu Nacional, e exposições conjuntas com outros centros culturais e museus. Além das exposições, foram realizados convênios com o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) para realização de projetos. Em 2009, existiu a tentativa de fusão dos Museus de Arte de Brasília e Nacional, rejeitada em audiência pública. A conclusão foi que a

comunidade do DF desejava a realização da reforma do MAB (GDF, 2010). As últimas metas definidas pela gestora Ana Taveira no relatório de atividades de 2007 a 2010 foram:

A reforma do prédio é a meta mais importante e emergencial para a retomada completa das atividades do Museu de Arte de Brasília/ O MAB necessita, também, de um quadro de funcionários bem definido com os cargos de: curador, diretor administrativo, assessores administrativos; assistente de curadoria; museólogos, secretários, produtores, arte educadores, designer gráfico, web designer, montadores. Atualmente no MAB há o cargo de Gerente e Assistente de Gerência/ Compor uma Comissão que selecionará as obras definitivas do acervo do MAB e a criação de uma política de descarte. Visto que a inexistência de políticas claras de formação do acervo favorece a doação de obras que não atendem o perfil museológico do Museu (GDF, 2010).

Os projetos propostos pelo convênio com o Iphan foram: Plano Museológico; projeto luminotécnico; projeto museográfico para a reformulação da exposição de longa duração; projeto para implantação de sistema de segurança; projeto de climatização e controle ambiental; e revisão do inventário e documentação e processamento do acervo museal, arquivístico e bibliográfico. Todos os projetos seguiam o mesmo padrão, eram iniciados com a apresentação, seguidos de uma justificativa, metodologia de trabalho, objetivo, especificação dos serviços, cronograma de execução, obrigações da contratada e obrigações da contratante. Como indicado nos projetos, todos seriam realizados através de contratação de empresas (GDF, 2009).

Em 2011, o Ministério Público do Distrito Federal e Territórios (MPDFT) moveu uma ação civil pública para promover a retirada das obras do Museu, até a comprovação do cumprimento das exigências apresentadas pelo Corpo de Bombeiros Militar do Distrito Federal. Naquela altura, o prédio já se encontrava interditado para visitação pública, e o trabalho de remoção do acervo estava em andamento, de forma lenta, dada a delicadeza e singularidade das obras. Foi citado na ação civil que houve contratação de empresas, por meio de licitação, para readequar o sistema de segurança e incêndio, e fornecer o serviço de manutenção e conservação de bens móveis do MAB, foi dito também que havia projetos técnicos de reforma em andamento visando preservar e revitalizar o MAB, assim como o termo de parceria e cooperação técnica com o Iphan. Em resposta à ação civil, a gerência do MAB informou que todas as obras do Museu foram removidas do prédio, com exceção das esculturas dos artistas Franz Weissmann e Siron Franco (MPDFT, 2011).

Em setembro de 2014, em razão da reforma do edifício sede do MAB, foi realizado um trabalho de seleção da documentação ali deixada, quando da remoção de seu acervo de obras de arte para o Museu Nacional do Conjunto Cultural da República. O material selecionado, segundo orientação recebida do Arquivo Público do Distrito Federal, foi então acondicionado

– embora sem higienização, devido à escassez de tempo e falta de pessoal capacitado – em 52 caixas-arquivo poliondas, totalizando sete metros lineares de documentos. A então gerência do MAB solicitou à Subsecretaria do Patrimônio Cultural (Supac) colaboração para a designação de um local com boas condições climáticas, onde o arquivo pudesse ficar bem abrigado e conservado (GDF, 2014).

Guimarães relata que somente em 2017 foram liberados os recursos para o início da reforma definitiva do edifício, que somariam cerca de R\$9 milhões que abarcariam readequação das partes elétricas, hidráulicas e acessibilidade, além da criação de reserva técnica climatizada mediante a transformação do subsolo em pavimento semienterrado (Guimarães, 2019, p.17). A autora sinaliza que a nova administração do GDF divulgou ter como prioridade a continuação da reforma e a reabertura do Museu em 2020, para as comemorações aos sessenta anos do aniversário de Brasília. Seu trabalho foi publicado no fim de 2019, e finaliza os relatos sinalizando que está aguardando, o prazo foi postergado mais uma vez, então “continuamos aguardando”.

3. PROJETO “PARQUE INTERNACIONAL DE ESCULTURAS: UM MUSEU À CÉU ABERTO AO LADO DO MUSEU DE ARTE DE BRASÍLIA”

Na década de 1990, mais especificamente a partir do ano 1994 durante a gestão de Cristovam Buarque, o Governo do Distrito Federal elaborou um projeto de urbanização e ocupação de diversas áreas ao longo do Lago Paranoá, o intitulado “Projeto Orla” seria dividido em onze polos e implementado por etapas. O Polo 3 – Complexo Brasília Palace estava inserido em uma área de 580.000 m² entre o Clube da Imprensa e o Bosque dos Leões. O projeto desse Polo foi realizado pela empresa “Henrique Mindlin Associados S/A Arquitetura e Planejamento”, a equipe apresenta breve explicação sobre o projeto em site:

O Projeto Orla foi concebido para consolidar a relação entre a Cidade de Brasília e o Lago Paranoá, cujas margens banham grande parte da cidade. Além de devolver o lago à população, permitindo um melhor desfrute e acesso de todos, o projeto cria um espaço atrativo para o turismo. O conceito projetual baseia-se em uma nova proposta para a ocupação das áreas públicas, que reúne os setores privado e público em uma parceria buscando o desenvolvimento. A proposta consiste na utilização de onze polos interligados e distribuídos ao longo das margens, onde serão desenvolvidas diversas atividades como o turismo, o lazer, a cultura e o comércio; buscando o dinamismo e a variedade de programas na sua utilização. Ao escritório Henrique Mindlin Associados S/A, foi confiada a missão de projetar o polo 3 (<<https://www.hmaarquitectura.com/projeto-orka---polo-3>> acesso em 22 de Julho de 2020).

Inserido nessa lógica de urbanização, houve na época a tentativa de concepção de um Parque Internacional de Esculturas, uma proposta desenvolvida pela Secretaria de Cultura do DF, e caso tivesse sido realizada, estaria inserida no Polo 3. As informações a respeito do projeto foram adquiridas no arquivo da atual Secretaria de Economia Criativa e Cultura do Distrito Federal, com o intuito de esclarecer os objetivos e o conceito do Parque, e para compreender a importância do projeto dentro da Política Cultural desenvolvida, foram consultados alguns documentos projeto preliminar do Parque Internacional de Esculturas; anotações sobre a conceituação do parque; plantas; projeto para o Fundo Nacional de Cultura; e alternativas para captação de recursos.

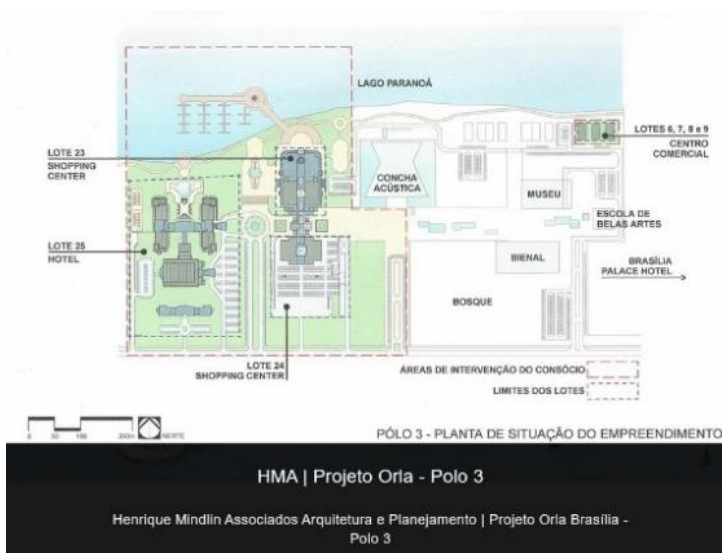


Imagem 1: Planta baixa do Projeto Orla Brasília-Polo 3

Fonte: Henrique Mindlin Associados Arquitetura e Planejamento. Disponível em: <https://www.hmaarquitectura.com/projeto-orka---polo-3>



Imagem 2: Ilustração Projeto Orla Brasília- Polo 3

Fonte: Henrique Mindlin Associados Arquitetura e Planejamento. Disponível em: <https://www.hmaarquitectura.com/projeto-orla---polo-3>

Dentre os muitos projetos de reforma elaborados para o MAB, destacam-se as ambiciosas propostas do Projeto Orla, idealizado em 1993 e reelaborado três anos depois, no governo de Cristovam Buarque. Uma entre as doze áreas de intervenção, pensava-se em criar um novo complexo de turismo nas imediações da Concha Acústica e do Brasília Palace Hotel. Além da construção de um shopping e de outros estabelecimentos comerciais, as ações visavam a conversão do Museu em uma Escola de Belas Artes a ser integrada por três novos equipamentos: um Pavilhão de Exposições Temporárias, uma Praça das Artes e um Parque Internacional de Esculturas. (GUIMARÃES, 2019, p.12)

O ex-secretário adjunto Evandro Salles relata que a intenção da Secretaria de Cultura era aproveitar aquele momento de implantação do Projeto Orla para fazer um Parque de Esculturas na área, já que a Secretaria era proprietária de vários terrenos naquele lugar. Essas ações foram possíveis devido à proximidade entre a Secretaria de Cultura, Secretaria de Desenvolvimento Urbano, liderada por Paulo Bica, e à Terracap, chefiada por Bassul. Evandro Salles afirma também que o Parque seria o coroamento, um feito muito grande em relação a esse projeto (Orla), junto com a renovação e a reforma do MAB (SALLES, 2020).

O projeto do Parque Internacional de Esculturas, por ser uma iniciativa do poder público em um contexto político cultural com o intuito de utilizar um espaço urbano na concretização de uma experiência artística programada, utilizando o recurso de planejamento de esculturas designadas a esse local específico, pode ser entendido como um projeto de arte *site-specific*. Essa linguagem artística, segundo Fernanda Werneck Cortês (2019), surge a partir da arte conceitual minimalista, quando a problemática da obra passa a abranger uma série de questões que não se limitam ao ambiente físico do museu, mas absorvem também a problemática dos sistemas da arte e suas relações políticas e socioeconômicas, a autora explica o pensamento de Kwon (2002) sobre o assunto, que considera *site-specificity* não somente como uma

característica de gênero artístico, mas a analisa a partir de uma relação entre arte e política espacial (CORTÊS, 2019), como “discurso ‘estético-urbano’ ou ‘cultural-espacial’” (KWON, 2002, apud CORTÊS, 2019).

Kwon parte, portanto, das ideias de Deutsche acerca da relação entre a arte e as políticas espaciais para pensar o conceito de site-specificity em um contexto amplo da urbanidade voltado para as práticas artísticas das últimas décadas. As colocações de Kwon acerca do conceito de site-specificity são indispensáveis para se refletir sobre o comissionamento e a musealização de obras realizadas para o espaço aberto urbano na contemporaneidade. (CORTÊS, 2019, p.30)

Nas últimas décadas, muitos projetos de arte urbana são comissionados por instituições museológicas e inseridos no âmbito de projetos que determinam um conceito expositivo. Podem também ser encomendadas por órgãos governamentais com o intuito de estimular o turismo ou “renovar” alguma área (DEUTSCHE, 1996; KWON, 1997; O’NEILL e DOHERTY, 2011, apud CORTÊS, 2019, p.32)

Outro indicador da natureza do Parque Internacional de Esculturas são suas inspirações; no cronograma de atividades do projeto, uma etapa foi a visita a importantes eventos de arte realizados na Europa em 1997, com vistas a uma primeira identificação de artistas participantes (Documenta de Kassel, Bienal de Veneza, Projeto de Esculturas de Münster, A Época do Moderno, em Berlim). Cortês (2019) demonstra como a presença de arte nos espaços abertos da cidade pode estar vinculada aos mais diversos tipos de ação, exemplificando outras experiências, dentre elas o Documenta e o Projeto de Münster. Segundo a autora, o Skulptur Projekte Münster convida artistas contemporâneos a instalarem trabalhos *site-specific* nos espaços públicos da cidade, as obras pertencem à prefeitura, à universidade (WWU-University of Münster) e ao Museu (LWL- Museum für Kunst und Kultur), e muitas delas ainda permanecem nos espaços abertos. A autora enfatiza que outro exemplo de trabalhos realizados em eventos internacionais que permanecem nesses locais é observado no Documenta de Kassel:

Desde 1977, todas as edições da Documenta tiveram obras site-specific concebidas como intervenções urbanas ou vinculadas ao contexto dos espaços públicos e abertos da cidade. Ainda que a maioria desses trabalhos tenha sido efêmera, dezesseis instalações permaneceram no espaço urbano nas últimas décadas (CORTÊS, 2019, p.33).

Ao voltar para o projeto do Parque Internacional, ao lado do Museu de Arte de Brasília, ocorre uma experiência semelhante, a permanência de uma escultura no local de instalação do que viria a ser o parque. Durante busca a respeito do MAB no *Google*, o primeiro resultado é sobre uma avaliação feita no site “*TripAdvisor*”, com o seguinte título, “Museu de Artes de Brasília, escultura abandonada no meio do canteiro da obra”:

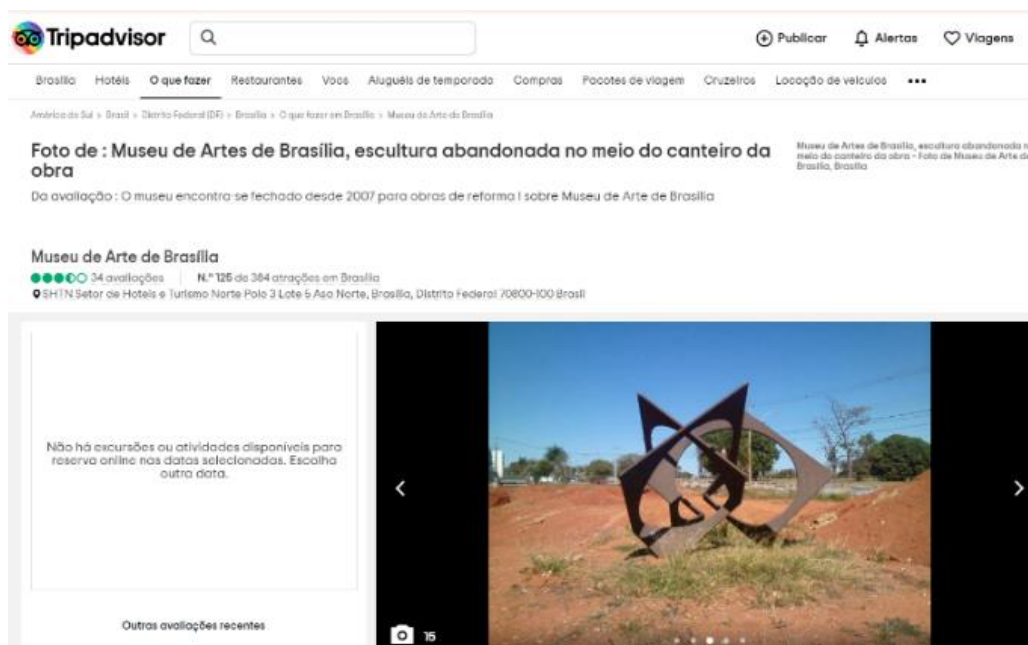


Imagem 3: Interface do site *Tripadvisor* com imagem da Escultura Homenagem à Democracia de Franz Weissmann

Fonte: Disponível em: https://www.tripadvisor.com.br/Attraction_Review-d4376063.html>. Acesso 08, de Abril de 2020.

O projeto traz a informação de que a criação do Parque foi demarcada, simbolicamente, pela instalação da escultura, intitulada “Monumento à democracia” do escultor Franz Weissmann, localizada anteriormente em frente ao Memorial dos Povos Indígenas (MPI) (GDF, 1998). A obra foi mantida no espaço do Museu após seu fechamento. Na ficha de identificação da obra é possível extrair informações que justificam a permanência da peça no espaço: a obra foi concebida em 1958 e executada em 1989, devido ao material de fabricação, aço cortem, ela não necessita de conservação (MAB, ficha de identificação). O abandono mencionado não se trata da falta de cuidados técnicos, mas do não uso do espaço escultórico.

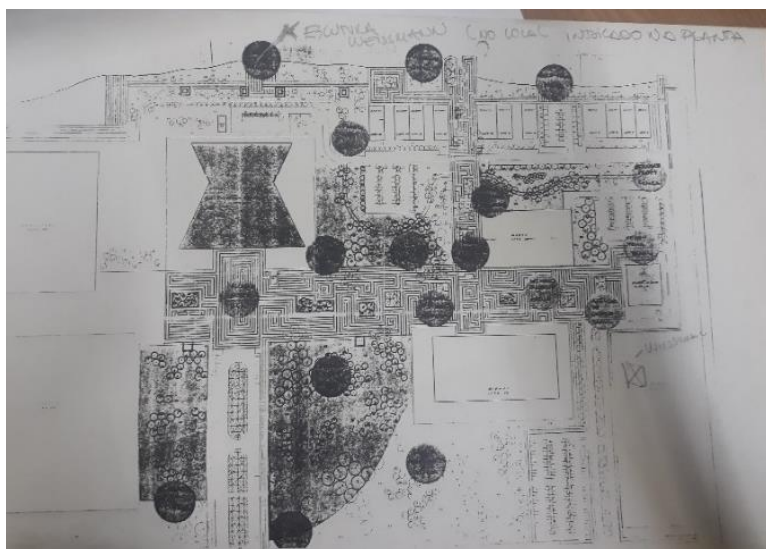


Imagem 4: Planta baixa projeto do Parque Internacional de Esculturas com demarcação do local onde seriam instaladas as esculturas.

Fonte: Arquivo da Secretaria de Cultura e Economia Criativa.

3.1 Organização do Projeto

O projeto inicial foi organizado da seguinte forma: capa; epígrafe; justificativa; características gerais do conjunto escultórico; objetivos geral e específicos; estratégias de ação; cronograma da primeira etapa; orçamento da primeira etapa por patrocínio; tabela de custos a serem viabilizados pelo GDF; retorno do patrocinador e do apoio cultural; informações sobre artistas escolhidos e suas obras; biografia referente às informações dos artistas; e informações sobre obras já negociadas.

A epígrafe traz um trecho da conferência de Mario Pedrosa²⁰ no Congresso Internacional de Críticos de Arte, realizado em Brasília em 1959 “A cidade nova, síntese das artes”:

...A cidade como obra de arte, hoje, em Brasília, é um problema experimental, não um problema teórico. O significado estético de Brasília ainda se tornará claro. Hoje, se tomarmos a palavra estética em sua acepção menos frívola, estaremos colocando todos os problemas filosóficos de nosso tempo.

Ao tomar Brasília, a cidade nova, como uma obra e arte coletiva, queremos com isso dizer que a arte se introduz na vida de nossa época, não mais como obra isolada, mas como conjunto das atividades criadoras do homem. Quando se faz uma cidade nas condições de Brasília, partindo do nada, a mil quilômetros de distância do litoral, é por assim dizer um ensaio de utopia. (...) Nossa época é a época em que a utopia se transforma em plano, e é principalmente aí que se encontra a mais alta atividade criadora do homem – a da planificação. Esta relação entre utopia e planificação constitui a meu ver o pensamento estético mais profundo e fundamental de nosso tempo (Mario Pedrosa).

A ideia básica do Parque, apresentada na justificativa do projeto, consiste em reunir um conjunto de obras escultóricas de artistas contemporâneos, representativos de vários países, buscando possibilitar ao visitante uma síntese das tendências mundiais contemporâneas de maior significado e influência. A previsão era que, após alguns anos do início do projeto, Brasília teria como referência obrigatória, além de seu urbanismo e arquitetura, o conjunto da melhor arte internacional da atualidade dialogando com seus espaços urbanísticos (GDF, 1998). Para melhor visualização do que o projeto poderia ter sido, existe uma experiência semelhante, o espaço de arte contemporânea a céu aberto e parque de esculturas: o Museu Inhotim, inaugurado em 2004 abriga um importante acervo de arte moderna e contemporânea do Brasil. Ainda na justificativa, é destacada a importância da comunicação institucional que existia entre o MAB e as embaixadas de países estrangeiros no DF:

²⁰ Mario Pedrosa: Crítico de arte, jornalista e ativista político de esquerda, nasceu em Timbaúba (PE), em 1900.

As representações de países sediadas em Brasília foram convidadas a participar desta iniciativa e, como um primeiro resultado concreto destas conversações o Governo Argentino procede à doação ao povo brasileiro de uma obra do importante artista Enio Iome, a ser instalada brevemente no Parque. Este fato ocorreu durante a visita do presidente argentino ao Brasil em uma declaração conjunta dos dois Chefes de Estado (GDF, 1998).

O objetivo geral era criar um espaço privilegiado de fruição a céu aberto da produção artística contemporânea, tornando este conjunto referência e ponto de atração para a população do Distrito Federal, do Brasil e do mundo (GDF, 1998, p. 16). Dentre os objetivos específicos, constam: incrementar a vocação de Brasília como um polo de atração turística; oferecer à população do DF uma oportunidade de contato com esse tipo de obra de arte, que possibilitaria a educação do olhar; criar na capital um espaço simbólico das nações do mundo através do diálogo entre as suas manifestações artísticas; e articular o MAB com um conjunto que sintetizasse a arte contemporânea mundial, estabelecendo um diálogo com seu acervo de arte contemporânea brasileira. Essa ideia de educação estética advinda de projetos públicos em Brasília não é isolada, como aborda a autora Madeira (2002):

Com Brasília, retomava-se também uma tradição brasileira do patrocínio estatal à arte, ao encomendar a artistas de renome que construíssem marcos estéticos e monumentos que suprissem uma dupla função pedagógica: a educação estética e a cívica. Muitos artistas foram convidados a deixar suas obras nos halls e jardins dos Palácios, prédios importantes e residências oficiais. Mary Vieira, Sérgio de Camargo e Franz Weissmann, inteiramente identificados com o concretismo e com o abstracionismo, assim como os já consagrados Victor Brecheret, Bruno Giorgi, Maria Martins contribuíram para esse surto de arte pública, que veio valorizar e dotar de distinção os principais edifícios da cidade. Apesar das diferenças que os distinguem, todos eles, pode-se dizer, são artistas de renome internacional e marcados pela poética da limpeza e do purismo predominante nas experiências estéticas do Brasil dos anos 50 (MADEIRA, 2002, p. 190).

Após as explicações teóricas, o projeto detalha estratégias de ação para a execução final e apresenta um cronograma de atividades, sendo possível identificar em qual momento o documento foi escrito (9. Elaboração do Projeto), o que ainda seria feito e o que provavelmente já havia sido realizado.

1. Viabilização da reforma do MAB e de sua reestruturação de acervo e de serviços: 7 meses
2. Adequação dos espaços do Polo 3 do Projeto Orla às necessidades do Parque: 4 meses
3. Estabelecimento de contato com as representações dos países estrangeiros, apresentando a ideia do Parque: 6 meses
4. Visita a importantes eventos de arte realizados na Europa em 97, com vistas a uma primeira identificação de artistas participantes (Documenta de Kassel, Bienal de Veneza, Projeto de Esculturas de Münster, A Época do Moderno, em Berlim): 1 mês
5. Definição de um conceito básico para o Parque: 8 meses
6. Identificação do Conselho Curados: 2 meses

7. Primeiros contatos com artistas internacionais para a definição de uma lista preliminar: 1 mês
8. Levantamento de informações textuais e iconográficas sobre os artistas sugeridos: 1 mês
9. Elaboração do Projeto: 1 mês
10. Divisão do orçamento em quotas, a serem financiadas por instituições diversas: 15 dias
11. Envio do projeto ao MinC, para que possa ser beneficiado pela Lei de Incentivo à Cultura: 45 dias
12. Apresentação da proposta da primeira etapa aos governos distrital e federal e as representações internacionais: 1 mês
13. Contato com os possíveis patrocinadores: 3 meses
14. Elaboração da lista definitiva de artistas participantes da primeira etapa do projeto: 1 mês
15. Visita dos artistas ao local onde deverão ser implantadas suas esculturas: 2 meses
16. Contrato com os artistas para que iniciem suas propostas para o espaço: 1 mês
17. Execução das obras, ou dos materiais básicos que serão utilizados, ainda em seus países de origem: 4 meses
18. Preparação do local – de acordo com as propostas dos artistas – para que possa receber cada escultura: 2 meses
19. Transporte do material e das obras que foram produzidas em seu local de origem: 1 mês
20. Processo de implantação definitiva das obras: 20 dias
21. Visita dos patrocinadores ao parque com vistas à demonstração das formas de visualização de seus nomes dentro do parque: 7 dias
22. Acompanhamento fotográfico do processo e concepção e execução das obras: 5 meses
23. Elaboração de um livro/catálogo que documente o processo de implantação do Parque: 2 meses
24. Elaboração do material de divulgação do evento: 2 meses
25. Impressão do material de registro e divulgação: 20 dias
26. Divulgação junto à mídia do processo de implementação do Parque: 2 meses
27. Inauguração da primeira parte do Parque Internacional de Esculturas, dentro do grande evento que reabrirá o Museu de Arte de Brasília: 1 semana
28. Providências no sentido de implementar as outras etapas do parque.
(Estratégia de Ação, Projeto encaminhado ao PRONAC)

3.2 Curadoria

A respeito das características gerais do conjunto escultórico, a ideia central do parque era retomar, quase quarenta anos após a inauguração da capital, o destino da cidade como palco das manifestações mais atuais da arte e da cultura, lugar onde o pensamento vanguardista se materializasse. O objetivo era a formação do conjunto de obras de arte contemporânea mais importante da América Latina (GDF, 1998).

A formação deste conjunto partiu de uma preocupação com a própria paisagem da cidade e o desenvolvimento das ideias estéticas que nortearam sua criação, por aproximação ou por contraponto. Obras minimalistas e linhas geométricas de artistas como Sol Lewitt ou Richard Serra conviverão com obras de artistas como Mimmo Paladino ou Rebecca Horn, próximas de um universo narrativo (GDF, 1998).

Existia a preocupação na reunião dessas obras de arte, mais precisamente uma preocupação em deixar claro o sentido que o conjunto teria. Foi especificado que o Parque seria um espaço voltado para o presente e o futuro do fazer artístico do mundo, o que foi chamado

de “arte do próximo século”, por se tratar de uma arte localizada a dois anos do ano 2000 (GDF, 1998). Os responsáveis para compor o conjunto foram a equipe de artes visuais da SeCult²¹, com assessoria de Pablo Rico Lacasa²² e do diretor do MAB, Ralph Ghery. A equipe era responsável pela escolha e/ou aprovação dos nomes dos artistas, conceituação do conjunto escultórico e delineamento geral do projeto (GDF, 1998). Pablo Rico e Evandro Salles foram os articuladores na linha de frente da negociação e curadoria do projeto. Em um fax, Pablo Rico envia uma proposta de artistas internacionais a Evandro Salles, separando-os por países e, dentre os nomes apresentados, destaca o que é de sua preferência.

Evandro Salles esclareceu que havia duas frentes, a frente nacional e a frente internacional. Para a frente internacional, eles contaram com a colaboração de Pablo, esse curador espanhol que fez contato com alguns artistas, e na frente nacional ele mesmo fazia os contatos. Ele também relatou que a equipe chegou a fazer a planta do lugar com a distribuição dos artistas já na área, estava tudo encaminhado, estavam conversando com patrocinadores, conversas muito positivas, mas, com a derrota de Cristóvão Buarque para Joaquim Roriz na eleição para Governador do DF em 1998, foi tudo por água abaixo (SALLES, 2020).

Como por exemplo a Rebeca Horn, ela estava na Espanha e a gente se encontrou, eu mostrei o projeto todo, mostrei a planta de Brasília e localizei onde que era o Parque e ela disse que ele ficava no olho do pássaro, então ela elaborou todo o projeto com essa ideia de que ela ia fazer um olho para aquele pássaro que era a cidade toda. No plano internacional tiveram várias propostas por parte do Pablo e tiveram outras iniciativas minhas, por exemplo eu fiz contato com a família de um artista mexicano importantíssimo, e eles mandaram vários projetos inéditos, é um artista fundamental na arte minimal²³, que se antecipou... Mathias Goeritz. Tive um encontro com Louise Bourgeois a partir de outro contato, e encontrei uma série de fotos de propostas que ela fez para o parque, e pra minha surpresa ela era uma grande fã de Niemeyer (SALLES, 2020).

Os nomes que representariam os Estados Unidos da América eram Richard Serra, Sol Le Witt e Dan Graham, no caso desse país, Sol Le Witt era a preferida, a justificativa era que “sua posição como artista internacional de máximo prestígio era inquestionável e sua obra representava um conceito construtivo e minimalista que dialogava perfeitamente com a cidade de Brasília, pela organização espacial, volumétrica e sua simetria” (RICO, 1998, p.1). Quanto à obra de Richard Serra, Pablo Rico destacou que ela exigia uma maior complexidade de fabricação, transporte e instalação. E quanto a Dan Graham, foi dito que era um pouco mais

²¹ Representada pelo então secretário adjunto Evandro Salles.

²² Curador Internacional que trabalhava no eixo Europa-Estados Unidos.

²³ Arte minimal: O minimalismo se refere a uma tendência das artes visuais que ocorre no fim dos anos 1950 e início dos 1960 em Nova York, é considerada uma arte “limpa” por desfazer-se dos elementos excessivos no processo de produção, reduzindo a obra de arte a um objeto puro e completamente inteligível, concebido na mente antes de sua produção.

sutil e complexo conceitualmente do que os anteriores, as obras eram mais fáceis de se executar, porém necessitavam de vidros blindados especiais que não se poderiam conseguir no Brasil; como as obras eram frágeis, a manutenção seria mais difícil. Rico sugeriu que fosse iniciada a negociação com os três artistas, mas de forma individualizada, priorizando Sol Le Witt, seguido por Richard Serra e por fim Dan Graham (RICO, 1998, p.1).

A representação artística da Espanha era composta por Miquel Navarro, Fernando Sinaga e Susana Solano. Pablo Rico apresenta diversos pontos que influenciaram Navarro a ser o artista mais favorável à seleção. Apesar de todos os artistas produzirem obras caracterizadas por linguagem construtivista e minimalista que dialogavam com a imagem de Brasília, a de Miquel estava mais intimamente relacionada e seria mais fácil de obter financiamento complementar para sua realização (RICO, 1998, p.2).

Miquel Navarro está muy ilusionado com el proyecto y está seguro de realizar una obra muy importante; el Agregado Cultural de España em Brasília conoce mi propuesta y estoy seguro que la apoyará; este fin de semana, el Secretario de Estado de Cooperación Internacional (del Ministerio de Asuntos Exteriores) D. Fernand Villalonga, há manifestado su apoyo para la obra de Miquel Navarro em el Directora General de Museos y Bellas Artes de Valência también apoyará económicamente su realización. Creo que todo está a favor de la seleccion de Miquel Navarro y posiblemente pueda ser uma de las primeras esculturas em instalarse em Brasília (RICO, 1998, p. 2).

No caso da Alemanha, o curador propôs Rebecca Horn, Ulrich Rühriem e Wolf Vostell. Os pontos que levaram à escolha do artista representante desse país foram a experiência prévia de Rebecca Horn com projetos públicos experimentais do espaço e memória e interação entre orgânico e mecânico. Por conta dessa relação pessoal de Rebecca com Pablo Rico, era possível confirmar que seria produzida uma obra significativa com ótimos resultados para o espaço, em suma, a garantia de produção. No tocante ao conteúdo da produção, não havia grandes diferenças que destacassem Rebecca dos outros artistas.

Os representantes de Portugal foram Jose Pedro Crof, um jovem escultor com estética construtivista e minimalista; Pedro Cabrita Reis, artista mais experiente com passagens em bienais e mostras internacionais, cujo conteúdo de seus trabalhos se relacionavam diretamente com arquitetura e aspectos da imagem e estética de Brasília; e por fim Pedro Calapez, que se destacou pela sua experiência em realizar pavimentos de superfícies planas, na época era uma forma original de intervenção em espaços abertos.

Su trabajo em el diseño de la superficie de suelos puede ser muy interesante, como renovación de la tradición portuguesa y como aportación de una nueva dimensión plana, de una nueva concepción visual, a este parque escultórico de Brasília (RICO, 1998, p. 4).

Marina Abramovic era a preferência do curador para representar a Holanda, por diversos fatores. Apesar de a maioria de suas obras serem performances e videoinstalações, ela produziu inúmeros trabalhos estritamente escultóricos e criou espaços públicos para contemplação e meditação. Além disso, somado ao fato de que a artista possuía uma capacidade para criar espaços e situações de reflexão e participação, boa parte de suas obras estavam influenciadas intimamente por experiência brasileira, se tornando uma das artistas internacionais mais capazes de realizar um bom trabalho de diálogo com o brasileiro, oferecendo novas perspectivas ao espectador e proporcionando sua participação (RICO, 1998, p. 6).

A condição atenuante para a preferência do artista Ben Jakober na representação da Áustria se devia à relação profissional e de amizade do curador ligada à experiência prévia do artista, que poderia garantir uma negociação rápida e produção com a qualidade já esperada. Ben Jakober já havia participado de manifestações artísticas e bienais internacionais com intervenções e obras monumentais, que, segundo Pablo Rico, eram sempre espetaculares e de grande impacto visual. O mesmo ocorre em relação ao representante do Japão, Hidetoshi Nagasawa, os curadores sinalizaram que, dentre os artistas possíveis para representar o país, poderiam considera-lo o com maior experiência na cena escultórica internacional, e que além disso possuía relação profissional e de amizade prévia com o Rico, relação que poderia favorecer a eficácia da execução do projeto (RICO, 1998, p. 8).

Após essa descrição específica de cada país e cada artista representante, ressaltando principalmente os pontos positivos dos que poderiam agilizar a realização do Parque Internacional de Esculturas, Pablo Rico fez um resumo de quais artistas seriam preferíveis para a representação e reforçou o fato de que as relações já existentes entre ele e determinados artistas facilitariam a atividade de curadoria e a eficácia de sua participação, caso fossem selecionados. Dentre os apontados por Pablo Rico, a maioria foi selecionada por Evandro Salles, que discordou da escolha de Portugal, mas não retirou artistas desse país, pois havia indicação de patrocínio da obra pelo Governo português. Também propôs trocar o representante holandês para selecionar dois artistas americanos, com a seguinte justificativa:

Uma dúvida- Nesse caso (dos Estados Unidos) e no caso da Alemanha não seria possível escolhermos 2 artistas sacrificando a Áustria e algum outro? Creio que as chapas de aço de Serra poderiam ser fabricadas em Minas Gerais nas grandes siderúrgicas de lá. Poderíamos conseguir talvez todo o patrocínio. Seria interessante também um contraponto com o maior escultor brasileiro que é o Amílcar de Castro e que também trabalha com chapas de aço cortadas e dobradas. Serra está com uma exposição no Rio de Janeiro. Ele gostou muito da cidade e criou laços fraternos com o Brasil. A prefeitura do Rio está tentando fundos para uma obra de sua autoria lá. Acho que ele teria uma simpatia grande por uma escultura em Brasília. Sol já fez um trabalho no Brasil a alguns anos. Pode ser que também tenha simpatia em ter uma obra aqui (SALLES, 1998).

Evandro Salles apresentou também no fax de resposta um parecer em relação a artistas internacionais, e uma proposta de representantes brasileiros, que a princípio foram Amílcar de Castro, Tunga, Cildo Meireles, Nelson Felix e José Resende. Trouxe também a informação que a embaixada mexicana havia demonstrado interesse no projeto e que a Argentina doaria uma obra do artista Enio Iome (SALLES, 1998), colocando-o na lista de artistas confirmados.

As discussões e negociações resultaram na elaboração de uma parte do projeto intitulada “Informações sobre artistas escolhidos e suas obras”, esse projeto lista os nomes de artistas selecionados: Rebecca Horn (Alemanha), Wolf Vostell (Alemanha), Bem Jakober (Áustria), Louis Weisberger (Áustria), Miquel Navarro (Espanha), Richard Serra (EUA), Sol Le Witt (EUA), Dan Graham (EUA), Louise Bourgeois (França), Bernard Pagés (França), Marina Abramovic (Holanda), Anish Kapoor (Inglaterra), Janis Kounellis (Itália), Idetoshi Nagasawa (Japão), Pedro Cabrita Reis (Portugal), Franz West (Viena), Matias Goeritz (México), Cildo Meireles (Brasil), Tunga (Brasil), Amílcar de Castro (Brasil) e Nelson Felix (Brasil) (GDF, 1998).

A documentação referente ao projeto do parque sofreu uma seleção substancial, os projetos finais, esboços de obras e outras informações a respeito da negociação com artistas não foi localizada na ocasião da realização deste trabalho, portanto, a lista finalista de artistas não condiz com a obtida no arquivo.

3.3 Financiamento

O projeto para a realização do Parque Internacional de Esculturas foi inscrito no Programa Nacional de Apoio à Cultura²⁴ desenvolvido pela Secretaria de Apoio à Cultura, no Ministério da Cultura, inserido nas áreas de artes plásticas e patrimônio cultural, e na modalidade acervo museológico. O projeto foi encaminhado tanto ao Fundo Nacional de Cultura quanto ao programa de mecenato. Na ficha de inscrição consta que a pessoa jurídica de direito privado proponente do projeto de financiamento foi A&C, Eventos e Promoções LTDA, dirigida por Ana Alice da Costa e Silva. Salles relata que foi feito um projeto de captação de patrocínio para o Parque de Esculturas, era para ser totalmente patrocinado no sentido da viabilização das obras, não da urbanização da área, que o GDF já estava executando pelo Projeto Orla (SALLES, 2020).

O projeto de financiamento informa que a duração seria de 240 dias, e por se tratar de um parque permanente, a data provavelmente é referente ao período de construção e instalação

²⁴ PRONAC.

das obras, a data da inauguração do Parque era prevista para a 2ª quinzena de setembro (1998), a projeção de público ativo era para cem mil pessoas e a metragem do espaço é de 300.000 m². Esse projeto também conta com um cronograma físico-financeiro no caso de a realização ocorrer através de mecenato, e inclui as atividades do plano de ação que custaria um valor monetário, sua descrição, o tempo de execução e o valor. Para o Conselho Curador, seria destinado um valor de 99.488,00 reais; para a execução das Obras: 2.782.828,00; acompanhamento fotográfico: 10.404,00; elaboração do livro catálogo: 72.833,21; elaboração do material de divulgação do evento: 21.850,00; divulgação junto à mídia: 60.867,00; inauguração do Parque: 18.728,54; e agenciamento (245.360,63). Totalizando um orçamento de três milhões e 312 mil reais, já acrescidas taxas de 1,5% sobre as remessas nas despesas internacionais. Outros dois milhões e 207 mil reais viriam de outras fontes, totalizando um orçamento geral de cinco milhões e 390 mil reais.

As outras fontes poderiam vir de diversas alternativas, descritas em documento “Alternativas para captação de recursos: Parque Internacional de Esculturas/ Museu de Arte de Brasília”.

Tendo em vista reunião junto à Presidência da Terracap no dia 04 de março de 1998, sugerimos alguns encaminhamentos, isto é, ALTERNATIVAS, para captação de recursos para executar a obra dos dois referidos projetos acima. Ressaltamos a importância de se considerar como alternativa, pois não exclui ou invalida as ações já iniciadas para captação de recursos para os projetos (GDF, 1998).

A primeira alternativa apresentada seria uma parceria entre a Terracap e a Secretaria de Cultura para custear o valor total ou parcial da reforma do MAB e do Parque Internacional de Esculturas, ocorreria a venda de projeção de uma propriedade da Terracap, o valor recebido pelo terreno poderia ocorrer parte em espécie e parte em serviços, que seriam voltados para a execução da obra do MAB e a implantação do Parque. Nessa alternativa não existiria contrapartida para a empresa, pois ela estaria optando por aplicar o lucro nos novos empreendimentos. A motivação que poderia ser apresentada para a Terracap seria o fato de que a área do Polo 03 do Projeto Orla já a pertencia e voltaria a seu usufruto em trinta anos (as projeções desses terrenos estavam apenas cedidas em comodato) e a empresa poderia obter participação nos lucros dos empreendimentos (hotéis, bares e restaurantes), o Parque valorizaria o patrimônio, e as obras instaladas poderiam pertencer à Terracap enquanto cedidas sob administração direta do Museu. Para a Secretaria, o ponto atrativo dessa proposta seria a agilidade de contratação e execução de obras, caso elas estivessem sob a responsabilidade da Terracap. Outro ponto apresentado foi a possibilidade de adoção do edifício do Museu pela Terracap, como ocorreu entre o Centro Cultural do Banco do Brasil e a Petrobras, associando

as imagens das duas instituições, e no caso de o MAB obter receita, a Terracap poderia participar dos lucros, ainda que simbólicos.

A segunda alternativa apresentada era a proposição à Terracap da possibilidade de renúncia fiscal no Imposto de Renda através da Lei de Mecenato, subsidiando um investimento do próprio governo em ano eleitoral. O documento apresenta o fato de que naquele ano a empresa (Terracap) passou a dar lucros por conta das obras do metrô e ainda comemorava trinta anos de existência, sendo de interesse de marketing cultural o financiamento de projetos inscritos em sua propriedade, que valorizariam também seu próprio patrimônio.

Chamo atenção para o fato de que apenas neste Governo (Gestão do PT) a Terracap passou de financiadora dos projetos de Governo, apenas alienando seu patrimônio, através das licitações de venda de terrenos pura e simples, mas iniciou um trabalho de preservação do estoque de terras utilizando-se da concessão de uso e comodato sem alienar os imóveis, coisa que ocorreu diversas vezes durante a obra do metrô na gestão passada. Acenar com investimento em área própria pode ser sedutor nesse caso – não é mais uma doação, mas uma parceria que valoriza os bens da empresa.

Outro fator relevante é sofisticar o nome da empresa junto ao grande público – não é apenas gestora de terras e construtora de meio-fio, mas uma empresa engajada nos processos de dinamização da cultura e valorização dos espaços públicos (GDF, 1998).

A terceira alternativa consistia em buscar empresas que já tivessem estabelecido parcerias com o Governo, citam como exemplos uma empresa denominada “Wet and Wild”²⁵, e verificar se existia o interesse em encapar parte do projeto ou sua integridade através da Lei do Mecenato, com as mesmas contrapartidas cedidas à Terracap. E a quarta e última alternativa seria verificar, junto ao consórcio de empresas ligadas ao GDF (CEB, BRB, Caesb e Telebrasil), se elas têm interesse em realizar o investimento também através da Lei do Mecenato, apontam que, no caso do BRB, poder-se-ia adotar o banco como “segurador” das obras de arte do Parque em contrapartida da compra dessas obras, o procedimento estabelecia que, no caso de alienação do Patrimônio, o banco receberia um percentual do lucro.

Mesmo com as alternativas de patrocínio e viabilização, o Parque de esculturas não pode ser executado, assim como a reforma do MAB e as outras iniciativas culturais inseridas no Projeto Orla, por uma questão política de readequação das verbas para ações efetivas em caso de eleição. Guimarães relata as consequências do Projeto Orla para o setor cultural em Brasília:

As consequências do Projeto Orla para o Setor, entretanto, não poderiam ser mais desastrosas. Além de não terem sido executados nenhum dos três equipamentos culturais propostos, foi implementado um novo parcelamento urbano que legalizava a construção de apart-hotéis nos lotes lindeiros ao Brasília Palace, desencadeando a separação urbana e paisagística entre o Hotel, o Palácio da Alvorada e o MAB. Esse

²⁵ Parque aquático inaugurado em São Paulo em 1998.

último, sufocado entre as novas construções, teve o seu acesso principal alterado e a vista da antiga varanda bloqueada (GUIMARÃES, 2019, p.13).

Antes mesmo de conhecer os aspectos que permeavam o projeto do Parque Internacional de Esculturas pela fala de agentes que o conceberam, já o consideravam promissor, inúmeras foram as negociações com os artistas mais importantes do movimento contemporâneo, que até hoje atestam sua relevância através da qualidade impecável de suas obras. É um grande pesar a não realização do Parque, tanto pelo esforço individual de cada profissional, mas pelo desperdício de tempo e recursos que o Governo do Distrito Federal causou, situação que não é atípica, se repete nas trocas de gestores e consequentemente nas trocas de projetos prioritários, quem perde é a cidade e seus cidadãos.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Foi proposto neste trabalho produzir uma revisão de literatura sobre Gestão de Museus Públicos e Políticas Públicas Culturais, que tinha o intuito de contextualizar academicamente o problema e situar os aspectos que circundavam os objetos da pesquisa (Museu de Arte de Brasília e Parque Internacional de Esculturas). De maneira sintética, podemos definir gerenciamento como a “atividade que consiste em conduzir, a partir de um contexto dado, um grupo que busque o alcance comum de um ou diversos objetivos, de acordo com as finalidades da organização” (HORTA, 2002, p.22); no caso dos museus públicos brasileiros, o gerenciamento é elaborado a partir de ações desenvolvidas pelo Estado, e mais especificamente a partir da pluralidade de projetos de governo concebidos e aplicados a cada eleição. Segundo Horta os museus públicos possuem a característica de ser instituições com a capacidade de dialogar com a sociedade, devendo atender, propiciar e beneficiar os interesses públicos (Horta, 2002). A gestão desses organismos é permeada de particularidades referentes ao modo que se posicionam a cultura em uma escala de importância governamental, fato observado no repasse (ou não repasse) e distribuição (ou contingenciamento) de verbas pelo Tesouro Nacional, obrigando os administradores de museus públicos a buscarem apenas a sobrevivência da instituição em detrimento de uma evolução.

A retrospectiva institucional do MAB foi realizada para que se compreendesse o local que o museu ocupava, os principais acontecimentos que ocorreram em seus anos de existência e que o levaram à situação em que se encontra hoje, fechado. O Museu de Arte de Brasília é uma instituição caracterizada por problemas estruturais recorrentes desde sua abertura, em 1985, quando foi inaugurado com os objetivos de abrigar o acervo da antiga Fundação Cultural do Distrito Federal e de ser um Museu de Arte para a cidade. Foi inaugurado às pressas para a comemoração do aniversário de Brasília, no dia 21 de abril, e devido à velocidade, as obras foram restritas ao mínimo necessário para o funcionamento e realizadas de modo precário. A forma como se deu a implementação do Museu pode justificar aspectos significativos de sua vida institucional, marcada por muitos projetos de reforma e revitalização, que iniciaram após apenas dois anos de funcionamento. A primeira proposta de recuperação contou com a Universidade de Brasília, cinco anos mais tarde; a segunda proposta indica a situação que se manteria por longa data, extrema redução do quadro pessoal e muitas tentativas de execução da reforma.

O Parque Internacional de Esculturas foi um projeto não executado, elaborado pela Secretaria de Cultura em 1996, que se encaixava em outro projeto mais abrangente, de urbanização, de ocupação de áreas, ao longo do Lago Paranoá, elaborado pelo Governo do Distrito Federal, intitulado Projeto Orla. Inserido nessa lógica de urbanização, houve na época a tentativa de concepção de um Parque Internacional de Esculturas, uma proposta desenvolvida pela Secretaria de Cultura do DF, e caso tivesse sido realizada, estaria inserida no Polo 3. A ideia do parque era reunir um conjunto de obras escultóricas de artistas contemporâneos que representariam vários países, esse conjunto possibilitaria ao visitante elaborar uma síntese das tendências mundiais em arte contemporânea.

Entre 1995 e 1998, houve a aplicação de uma política cultural voltada para as Artes Visuais em Brasília. Esse projeto para a cultura foi elaborado como parte da campanha de Cristovam, foi concebido tendo como inspiração as postulações de Mario Pedrosa a respeito do que seria um museu para uma cidade, no caso, Brasília. Essa política tinha como característica a demarcação de três instâncias conceituais, a regional, a local e a nacional, as ações e projetos desenvolvidos eram inspirados nesse conceito e beneficiavam a cena cultural da cidade, do país e facilitavam relações internacionais dessa natureza.

Em escala regional, as ações desenvolvidas no MAB eram voltadas para a problemática específica da cidade de Brasília e para as Regiões Administrativas e levavam em consideração o caráter único da cultura local, artistas recebiam apoio e um lugar para desenvolver sua arte. Ações voltadas para a consolidação predial do Museu beneficiaram a cidade, no sentido de constituição de um museu em funcionamento que atendia à sociedade, mas não fizeram parte do Projeto Cultural, que se caracterizou pela concepção de um plano mais abrangente e conceitual. Apesar disso, nota-se uma relação direta entre a implementação de uma política consolidada e a inspiração de profissionais do meio, que se empenhavam na resolução de problemas palpáveis para que outras ações fossem desenvolvidas.

Os problemas que precisaram ser solucionados à princípio foram os relacionados ao prédio onde funcionava o MAB, instalações elétricas, abastecimento de água e luz, pintura, solução de infiltrações e liberação de áreas interditadas. Atividades desse tipo são indispensáveis para que se realizem outras atividades finalísticas no Museu e o apresentam como uma instituição museal existente, aberta para a visitação e capaz de abrigar o acervo de arte da cidade. Após esses reparos, foi possível desenvolver um novo grupo de atividades

também importantes em escala regional, a realização de exposições, catalogação do acervo, e reunião de obras dispersas.

Em escala local, o planejamento era relacionar Brasília ao contexto nacional, como exemplo desse pensamento, desenvolveu-se no MAB o Prêmio Brasília de Artes Visuais e a Bolsa MAB/Minc, que apoiou tanto artistas locais quanto de outras localidades no Brasil. A partir dessas ações foi possível construir um campo de artes plásticas na cidade, inserindo-a no circuito nacional de exposições e, além disso, são também um projeto que integra os artistas que contemplaram a cidade na política de aquisição de acervo do Museu.

A primeira instância que se pensa inserir o Parque Internacional de Esculturas é a Internacional, mas, além dessa reunião de artistas representantes de diversos países, o Parque também proporciona uma relação entre arte internacional e nacional em um projeto de urbanização regional. O projeto teria a capacidade de articular o MAB e seu acervo com o conjunto escultórico, que também se relacionava com as características arquitetônicas da cidade. Esse propósito fica claro com a definição dos objetivos do projeto, que eram criar um espaço de fruição da produção artística contemporânea e servir de ponto de atração para a população do DF, do Brasil e do mundo (GDF, 1998, p. 16).

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Cícero A.F. da. **Plano Museológico – Marco de Regulação da Gestão Museal no Brasil**. In: *Gestão Museológica – Questões Teóricas e Práticas/Seminário Internacional sobre Gestão Museológica*. Org. Wagner Barja. Brasília: Ed. Câmara, 2013. p.27-32
- BEER, Valorie. **The problem and promise of museum goals**. In: MOORE, Kevin. *Museum Management*. 2. ed. Londres: Taylor & Francis e-Library, 2005. p. 31-40.
- BEMVENUTI, A.; CURY, M. X. **Gestão de museu: princípios e processos na comunicação**. Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação, n. XVIII ENANCIB, 2017. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/104712>>. Acesso em: 08 set. 2020.
- BEUQUE, Lucas Mascelani Van de. **Gestão de Museus em Tempos de Mudanças**. Dissertação (Mestrado) – Universidade do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Engenharia de Produção, COPPE, 2010.
- CÂNDIDO, Manuelina Maria Duarte. **Diagnóstico Museológico: Estudos para uma Metodologia**. *Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola*. Volume 3. Porto: Universidade do Porto, 2010, p. 142- 132.
- CAPPELLO, Maria Beatriz Camargo. **“Congresso Internacional de Críticos de Arte 1959. Difusão nas Revistas Internacionais e Nacionais Especializadas”**. Em *8º Seminário Docomomo Brasil*. Cidade Moderna e Contemporânea: Síntese e Paradoxo das Artes. Rio de Janeiro: 2009. <http://www.docomomo.org.br/seminario%208%20pdfs/080.pdf>. (Acesso em: 29 de março de 2020).
- CITTADIN, Renata. **Análise e Perspectivas sobre a Gestão Compartilhada em museus: um olhar a partir do Museu Nacional do MAR – Embarcações brasileiras**. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-graduação Interunidades em Museologia, Universidade de São Paulo. São Paulo/SP, 2018.
- CONCEITO DE MEMORANDO. Conceito de, 2020. Disponível em: <<https://conceito.de/memorando>>. Acesso em: 28, março de 2020.

CORTÊS, Fernanda Werneck. **Diversidade da escultura contemporânea: musealização e preservação da arte**. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Universidade de Brasília, Faculdade de Ciência da Informação, Brasília, 2019.

CRAVO JR, Mario. **Carta ao Secretário de Cultura**. (Arquivo da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Distrito Federal, Brasília). 1988

DERRIDA, Jacques. **Mal de Arquivo**. Uma Impressão Freudiana. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.

DUARTE, Maria de Souza. **A Educação pela Arte: o caso garagem**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2011. p 131.

GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL. Fundação Cultural do Distrito Federal. Museu de Arte de Brasília. Regimento Interno. (Arquivo da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Distrito Federal, Brasília). 1987a.

GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL. Fundação Cultural do Distrito Federal. Museu de Arte de Brasília. Projeto de revitalização do acervo. (Arquivo da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Distrito Federal, Brasília). 1987b.

GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL. Fundação Cultural do Distrito Federal. Projeto de revitalização e Viabilização do MAB. (Arquivo da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Distrito Federal, Brasília). 1987c.

GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL. Fundação Cultural do Distrito Federal. Museu de Arte de Brasília. OFÍCIO-E-11, MAB/FCDF. (Arquivo da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Distrito Federal, Brasília). 1987d.

GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL. Secretaria de Cultura e Esporte. Plano de Ação de 1989. (Arquivo da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Distrito Federal, Brasília). 1989.

GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL. Fundação Cultural do Distrito Federal. Regimento Interno. (Arquivo da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Distrito Federal, Brasília). 1990a.

GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL. Fundação Cultural do Distrito Federal. Museu de Arte de Brasília. Relatório de Necessidade de Pessoal. (Arquivo da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Distrito Federal, Brasília). 1990b.

GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL. Fundação Cultural do Distrito Federal. Museu de Arte de Brasília. Memo. nº 003/95. (Arquivo da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Distrito Federal, Brasília). 1995

GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL. Fundação Cultural do Distrito Federal. Museu de Arte de Brasília. Projeto “Parque Internacional de Esculturas: um museu a céu aberto ao lado do Museu de Arte de Brasília”. (Arquivo da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Distrito Federal, Brasília). 1998

GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL. Fundação Cultural do Distrito Federal. Museu de Arte de Brasília. (Arquivo da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Distrito Federal, Brasília). ?

GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL. Fundação Cultural do Distrito Federal. Museu de Arte de Brasília. Informativo para Imprensa. (Arquivo da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Distrito Federal, Brasília). 2001

GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL. Fundação Cultural do Distrito Federal. Museu de Arte de Brasília. Projeto para elaboração do Plano Museológico. (Arquivo da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Distrito Federal, Brasília). 2009

GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL. Fundação Cultural do Distrito Federal. Museu de Arte de Brasília. Relatório de atividades. (Arquivo da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Distrito Federal, Brasília). 2010

GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL. Fundação Cultural do Distrito Federal. Museu de Arte de Brasília. Memo. 03/2014 SeCult/ Suphac/ DSM/ MAB . (Arquivo da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Distrito Federal, Brasília). 2014

GUIMARÃES, Maíra Oliveira. **O Museu de Arte de Brasília desde o anexo do Brasília palace hotel (1958-2019)**. In: 13º Seminário Docomomo Brasil 2019: Arquitetura moderna brasileira. 25 anos do Docomomo Brasil. Todos os mundos, um só mundo.

HMA ARQUITETURA. Projeto Orla – Polo 3. Brasília- DF, 1996. Disponível em: <<https://www.hmaarquitectura.com/projeto-orla---polo-3>>. Acesso em: 14, Abril de 2020.

HORTA. Maria de Lourdes Pereira. **A Gestão dos Museus e do Patrimônio Cultural**. Disponível em: <https://www.academia.edu/11904240/A_Gest%C3%A3o_dos_Museus_e_do_Patrim%C3%B4nio>. Acesso em: 16 de Novembro, 2020.

LINS, Ariel Brasileiro. **Museu de Arte de Brasília: fragmentos de uma política de aquisição (1985-2007)**. Monografia (Graduação em Museologia) – Universidade de Brasília, Faculdade de Ciência da Informação, Brasília, 2014.

MADEIRA, Angélica. **A Itinerância dos artistas: a construção do campo das artes visuais em Brasília (1958-1967)**. *Tempo Social*; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 14(2): 187-207, outubro de 2002.

MARIO PEDROSA. O Governo de Juscelino Kubitschek. FGV/CPDOC. Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/biografias/mario_pedrosa>. Acesso em: 16, Novembro de 2020.

MELO, Alexandre. **Relações entre setor público e setor privado no colecionismo de arte Contemporânea**. In: *Gestão Museológica – Questões Teóricas e Práticas/Seminário Internacional sobre Gestão Museológica*. Org. Wagner Barja. Brasília: Ed. Câmara, 2013. p.53–58.

MINIMALISMO, Enciclopédia Itaú Cultural, Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3229/minimalismo>>. Acesso em 16, Novembro de 2020.

MINISTÉRIO PÚBLICO DO DISTRITO FEDERAL E TERRITÓRIOS. Ação Civil nº (Arquivo da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Distrito Federal, Brasília). 2011 MAB, ficha de identificação).

MOORE, Kevin. **Museum Management**. Leicester Readers in Museum Studies. 2º ed, Routledge, Londres, 1997.

OLIVEIRA, Emerson Dionísio Gomes de. **O popular no museu: seleção, circulação e suas imagens**. XXVII Simpósio Nacional de História: Conhecimento Histórico e Diálogo Nacional. Natal-RN. 2013, p.5

OLIVEIRA, Emerson Dionísio Gomes de. **Memória e arte: a (in)visibilidade dos acervos de museus de arte contemporânea brasileiros**. Tese (doutorado) – Universidade de Brasília, Programa de Pós-Graduação em História, 2009.

PRÊMIO PIPA. Comitê de Indicação – Marília Panitz. Última atualização em fevereiro de 2019. Disponível em: <<https://www.premiopipa.com/pag/comite-de-indicacao/marilia-panitz/>>. Acesso em: 08, junho de 2020.

REFERÊNCIA GALERIA DE ARTE. Ralph Gehre. Disponível em: <<http://www.referenciagaleria.com.br/artistas/ralph-gehre/>>. Acesso em: 08, junho de 2020.

REVISTA MUSEU. Evandro Salles é o novo diretor cultural do Museu de Arte do Rio – MAR. Disponível em: <<https://www.revistamuseu.com.br/site/br/noticias/nacionais/1351-29-09-2016-evandro-salles-e-o-novo-diretor-cultural-do-museu-de-arte-do-rio-mar.html>>. Acesso em: 08, junho de 2020.

RICO, Pablo J. Fax endereçado a Sr. Evandro Vilella, Secretário Adjunto da Secretaria de Cultura e Esporte do Governo do Distrito Federal. Mallorca, 19 de Janeiro, 1998.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. **Museus Brasileiros e Política Cultural**. Revista Brasileira de Ciências Sociais - vol. 19, nº. 55. São Paulo: ANPOCS, 2004.

VICE-REITORIA. Planejamento estratégico para o centro de documentação da universidade de Brasília (CEDOC/ UNB) 2013- 2016. Universidade de Brasília. Centro de documentação da Universidade de Brasília, 2013.

ANEXOS

Anexo 1- entrevista com Ralph Gehre

Local: Plataforma Virtual *Skype*

Data: 08/05/2020

Sobre Política Cultural:

Tratamos nesta entrevista sobre o MAB e o projeto Orla, considerando o período em que fui diretor do Museu, na segunda metade do governo Cristovam Buarque, no período de 1997 e 1998. Eu fiquei no cargo por um ano e alguns meses. É importante situar isso, por princípio.

Com relação aos aspectos administrativos, como conversamos anteriormente, tenho pouca informação. Creio que você pode compreender que não é uma questão só administrativa, mas principalmente da forma como se administra, como os dirigentes conduzem sua ação e a própria distribuição de atribuições entre cargos.

Eu ocupava uma função muito específica, o que me permitiu acompanhar de perto as reuniões em geral. Eu sabia o que estava acontecendo, mas as decisões eram da direção, especialmente de Evandro Salles. Sendo um curador e artista plástico e estando no cargo de Secretário Adjunto, cabia a ele a proposição de um caminho a seguir no tocante às políticas para área de artes plásticas e Museus. O Secretário de Cultura na época era Hamilton Pereira, conhecido como Pedro Tierra, um poeta, homem sensível, bom conhecedor da área em que estávamos trabalhando, mas que por força do cargo cumpria a intermediação administrativa e política das questões da cultura com o Governador, que era o Cristovam. Então os conteúdos daquilo que se referia a projetos e propostas em artes plásticas eram muito concebidos por Evandro e sugiro seu contato direto com ele, que poderá lhe explicitar com detalhes.

As ações culturais, quando há um verdadeiro projeto de governo, e ali havia, nunca são isoladas. Elas vêm no escopo de um projeto de administração da cidade e se conectam diretamente com outras áreas e ações planejadas. Nós sabemos como a cultura algumas vezes serve apenas de subterfúgio para iniciativas de interesses. Raramente ela é destino, objeto próprio de uma ação política.

Voltando no tempo, como exemplo, vale lembrar uma história. No governo de José Aparecido²⁶, portanto dez anos antes do momento a que estamos nos referindo aqui nesta entrevista, por simples viés político e pela prevalência de um pensamento autoritário herdado dos governos militares, o prédio que havia sido desenhado e concebido por Oscar Niemeyer para ser o Museu do Índio, destino esse que já se avista na sua forma arquitetônica²⁷, foi subitamente transformado em um Museu de Arte, *atendendo as demandas da população, dos artistas, no espírito fundador de Brasília, cidade modernista...* aquelas justificativas todas que a gente já conhece. Na verdade eles não queriam que nossos povos originários tivessem lugar de representação na área central da cidade, onde estão os prédios reunindo os diversos poderes na República. Diz a lenda que o Comandante Militar do Planalto²⁸ passou por ali com o Governador e observou o constrangimento que seria termos *índios pelados fazendo fogueira ao lado do Palácio do Buriti...* Algo assim, de grande ignorância. Então ocorreu aos nécios transformar aquilo num museu de arte e, às vésperas da inauguração, mudaram tudo, inventaram uma exposição de um grande artista. Algumas organizações de representação dos povos indígenas, juntos com um pequeno grupo de artistas, levaram xamãs e caciques até lá e fizeram uma “pajelança”, digamos assim, ao redor do prédio, invocando a proteção dos espíritos das águas. Eu sei que, no dia de inauguração do Museu caiu uma chuva torrencial, que perdurou por 10 ou 12 horas, impedindo a festa. Foi um caos na cidade. A intensidade foi tamanha que não só a exposição foi fechada, mas obras foram comprometidas e o prédio foi inundado de uma maneira que nunca mais voltou a ser Museu de Arte. Ficou fechado um tempo e acabou por tornar-se o Memorial dos Povos Indígenas, cumprindo seu destino. Mas isso é só exemplo, para dizer sobre a forma como os projetos na área cultural podem servir a vieses malvados. Mas serve também de registro da história sempre tortuosa que já se empreendeu no esforço por criar um Museu de Arte de Brasília.

Sobre a Secretaria de Cultura:

Sobre a situação da Secretaria, era a segunda metade do governo do Cristóvão, já havíamos ultrapassado um Secretário de Cultura, e o Pedro Tierra assumia na segunda metade do governo, para colocar um projeto do partido (PT) com um perfil respeitoso em relação à cidade. Já existia, de velha história, o Museu (MAB) na beira do lago, perto da Concha Acústica e estava claro

²⁶ José Aparecido de Oliveira foi um político brasileiro. Foi governador do Distrito Federal de 1985 a 1988 e ministro da cultura do governo do presidente José Sarney.

²⁷ Forma que remete à uma oca indígena

²⁸ General Newton Cruz

que caberia um diagnóstico, um projeto e que ele deveria ser objeto de uma reforma. E foi no âmbito desse projeto, na área em que esse museu já existia, é que surgiram então várias ideias, entre as quais o da praça de esculturas. A esse conjunto de projetos para ocupação de uma larga área que ia do Hotel Brasília Palace até o início do Setor de Clubes Norte, deu-se o nome de Projeto Orla e em uma de suas pontas estaria o MAB, ocupando seu antigo prédio, que se propunha fosse restaurado, e também uma praça de esculturas. Então a partir daí as coisas tenderam a se confundir, porque o conjunto não foi executado e apenas os lotes previstos para expansão de um setor hoteleiro foram edificadas. Eu não tenho dúvidas de que a ausência do contorno cultural da área corretamente edificada, na forma em que o projeto Orla foi previsto, acabou sendo responsável pela má qualidade de desenho daquelas edificações. O mercado imobiliário extrapolou a noção de mau gosto naquele lugar e eu quero crer que se houvesse uma praça de esculturas e um museu bem plantados ali, poderia ser diferente. Mas é muito importante traçarmos uma linha histórica em que se compreenda e se dê prevalência ao problema. Porque o problema, que é muito anterior e se estende até hoje, é o Museu de Arte de Brasília que nós não temos. Nós seguimos não tendo. Temos o acervo, mas ainda não temos o Museu.

Sobre o Museu de Arte de Brasília:

Aquele prédio ao lado do Brasília Palace, eu creio que foi originalmente construído como anexo do Brasília Palace, mas na ditadura funcionou como sede social do Clube do Exército. Entre 1965 e 1968 eu frequentei muito ali, fui a bailes de debutantes e festas de quinze anos de amigas, todas elas filhas de militares. Mas sendo anexo de serviços do Brasília Palace, o prédio tinha ao seu lado uma fileira de casas, um bloco mais ou menos no modelo das casas padrão HP, das quadras 700 da Avenida W3, esses blocos de casinhas geminadas, algo parecido com isso, muito no modelo das construções residenciais do início de Brasília e das cidades satélites. Então, nesse conjunto arquitetônico existia esse bloco para funcionar como residência dos funcionários do hotel e, assim como ocorreu em muitas áreas do Plano Piloto, aquilo foi ficando, porque os candangos sempre tiveram direitos assegurados pelo Presidente Juscelino. E esses funcionários ficaram vivendo ali em definitivo com suas famílias e transformaram aquilo em algum tipo de propriedade que transferiram para filhos e netos. Ali residiam parentes e herdeiros de uma concessão dada a funcionários, que trabalharam nas copas e serviços gerais do hotel. Aquilo era coisa simples, precária, construído antes de 1960, então já estava muito velho, mas seguia ocupado por algumas pessoas.

Ao lado, colado nessa feira, estava o Museu, como disse, naquele momento também muito largado, muito abandonado. Vinha de uma sucessão de problemas e já havia sido incorporado com “próprio”²⁹ na época da antiga Fundação Cultural, antes dela ser transformada em Secretaria de Cultura. Tinha uma história como Museu, seu acervo muito irregular constituído por obras arrecadadas em contrapartida das tantas exposições que a antiga FCDF havia realizados e algumas doações. Mas essa história tinha ficado pra trás e incluía pouca manutenção. A edificação tinha problemas de drenagem e o terreno fica próximo ao lago do Paranoá. Naquele momento, final dos anos 1990, a área ao redor estava toda muito feia, degradada, tinha áreas de mato impossíveis de serem atravessadas, e o prédio, como museu, tinha se perdido, sua história havia sido desconstruída. Então o museu tinha um acervo, tinha uma sede em péssimo estado de conservação, resultado de uma sucessão de pequenas obras improvisadas de reparo e da forma como era administrado, mas também decorrente do desgaste da arquitetura. O fato é que a história do Museu é uma sucessão de aberturas e fechamentos e reinaugurações.

A minha missão no MAB, quando assumi sua direção, era colocá-lo para funcionar, fazê-lo existir como instituição de forma digna e os objetivos eram planejar sua reforma e, até chegar lá, mantê-lo em funcionamento da forma possível. Conseguimos conduzir um projeto preliminar de reforma e isso permitiria que se fizesse o diagnóstico de seus problemas estruturais. Enquanto isso, seguimos com a organização de uma reserva técnica e catalogação do acervo, a montagem de um *mailing list* e na medida do possível a manutenção do museu aberto à visitação, dando visibilidade ao acervo enquanto se buscava aprimorar essas condições.

Sobre o Parque Internacional de Esculturas:

O caso do Projeto Orla era oportuno, interessante e necessário, porque aquele trecho tão bonito da beira do lago tinha potencial como área de lazer e estava abandonado. Era próximo de uma grande área de segurança nacional, o Palácio da Alvorada, e próximo dos clubes e da Vila Planalto, e de uma área de cerrado muito densa. Algo haveria de ser feito. O governo Cristóvão assumiu a revisão de uso e destinação de algumas áreas de Brasília, em busca de perspectivas econômicas. Então era justo que aquela área fosse analisada. Talvez se pudesse questionar a melhor destinação para aquele espaço, mas enfim, foi criado o Projeto Orla, e

²⁹ O termo é jargão de uso corrente na administração pública, pelo menos no DF, e refere-se a edificação de caráter cultural cuja propriedade, tutela e uso foi concedido à Secretaria. Para exemplificar, o Clube do Choro, o Teatro Nacional, o Espaço Renato Russo, são próprios da Secretaria de Cultura.

ocorria ali dentro uma circunstância favorável: havia um museu que já estava constituído, que tinha história própria e merecia cuidados.

Dizia respeito à recuperação e retomada de uma grande área urbana de Brasília com um novo planejamento urbano, coisa que o GDF já estava realizando. Foi a partir dessa definição que surgiu ali aquele novo destino, ou uso, transformando muitos dos lotes em um Setor Hoteleiro. Creio que não erro dizendo que o Projeto Orla acontecia nessa circunstância. Foi em função dele que se justificaram, por exemplo, a remoção do grupo de moradores que ocupavam o que restava do antigo bloco de funcionários que citei. Foram providências necessárias para consolidação do Projeto Orla, que tinha o interesse econômico e turístico do GDF, e o MAB se encontrava naquela área. O problema que se avistaria mais adiante, é que a única etapa efetivamente conduzida atendeu aos interesses imobiliários na ocupação dos lotes dos hotéis. A princípio estava tudo junto e tudo se justificava como ação em conjunto, inclusive a remoção daquelas pessoas residentes, porque se construiria um grande projeto de parques e áreas de lazer, com praças e esculturas e museu e quiosques e tudo o mais. Dá pra se pensar que, mais uma vez, a ideia de uma política cultural serviu de subterfúgio.

Mas antes disso há uma história longa do museu, uma história verdadeira. Então, quando tudo isso aconteceu, o Museu já carecia de uma intervenção, precisava de um projeto de reforma, não só pelo patrimônio imobiliário que ele constituía, mas também pela coleção de arte que então já estava constituída. Ela é um bem que não pode ter outra destinação porque está tombada como objeto de valor que pertence à cidade. Ou seja, a coleção demanda um museu. Como disse, a solução que estava sendo conduzida, o modelo adotado, poderiam ser criticados, mas o projeto fazia sentido naquele momento e o museu estava ali inserido.

O MAB se encaixava num conjunto de providências, nesse mapeamento da área do que se chamou Projeto Orla. A Secretaria de Cultura conseguiu que fossem destinados outros lotes nas áreas mais próximas ao museu para organizar o conjunto que estava sendo proposto, criando inclusive um urbanismo, permeando o caminho que nos conduziria entre o museu e as áreas de hotelaria, com parque de esculturas, edificação para restauro e atividades correlatas a um museu e que se acomodassem ali como pertinentes para um polo de atração turística e no meio de tudo isso existiria o Parque de Esculturas.

Sobre a escultura de Franz Weissmann:

Conforme disse Evandro Salles, a praça de esculturas não é o Museu e nem é do Museu. Ambos eram pedaços do projeto Orla. O projeto começou e nasceu dentro da Secretaria de Cultura, mas naquele momento tínhamos ainda outra questão a resolver. Já estava reconstituído

o Memorial dos Povos Indígenas, mas, por força daquele gesto estapafúrdio de dez anos antes, de querer transformá-lo em Museu de Arte, o GDF havia aproveitado para resolver uma velha pendência.

No processo de construção da Praça dos Três Poderes, haviam encomendado, dentre outras, uma escultura de Franz Weissmann³⁰, originalmente destinada à Esplanada, mas que optaram por não instalar. A obra tinha uma limitação física construtiva. Embora seja uma peça grande e pesadíssima, em aço córtex recortado e dobrado, ela foi produzida no limite físico que a indústria permitia na época. Para tristeza do artista, Oscar Niemeyer entendeu que ela era pequena para o local proposto. Solta na Esplanada ela se tornaria uma ervilha em uma bandeja. Então ela existia sem uso nem destino e acharam por bem juntar um problema ao outro. A escultura que não tinha uso com o edifício cujo uso se queria alterar. Foi assim que a escultura foi parar lá e ficou o Memorial dos Povos Indígenas com uma escultura neoconcreta postada em sua frente. Então, voltando ao nosso momento de análise, foi providenciada a remoção dessa escultura que foi levada para o MAB e colocada na área próxima ao seu edifício, já demarcando o que viria a ser a praça das esculturas.

Safira: O Projeto serviu pra readequar a escultura ou foi uma consequência?

Nesse momento ainda não existia o projeto do Parque Internacional de Esculturas, mas em seguida começou a surgir a ideia de ocupar aquela área como um todo, destinar aqueles lotes para outras atividades afim e daí ela se inseriria como parte desse grande conjunto urbanístico, entre os jardins e tudo o mais. Não quero dizer que ela inaugurasse a praça, mas já apontava para um uso da área em torno do museu, destinada a esculturas.

Safira: A transferência dela aconteceu durante a sua gestão?

Sim, eu acompanhei a transferência pessoalmente. Foi uma operação incrível em que contamos com o auxílio fundamental do Corpo de Bombeiros. Ela foi amarrada, içada e colocada em cima do caminhão. Descemos a Esplanada, paramos o trânsito e ela foi instalada em definitivo, como peça do acervo do Museu. Depois, inclusive, realizamos uma exposição individual do artista dentro do MAB, com muitas outras esculturas.

Safira: O projeto influenciava o museu ou os objetivos?

³⁰ Franz Josef Weissmann (1911-2005), escultor brasileiro nascido na Áustria, uma das principais referências brasileiras na escultura.

Ele fazia mais sentido na política maior, na inserção do Museu como um próprio dentro de um conjunto cultural, dava força de atração de público. É diferente você sair de casa de carro e ir visitar o prédio de um museu ou chegar a um lugar aprazível, em que você tem parques e quiosques, na beira de um lago, com caminhos que te conduzem a um museu. Faz mais sentido. O projeto da praça de esculturas não estava direcionado exclusivamente para o MAB. Ele daria espírito à área, definiria seu uso e destino e conduziria o museu junto, dando visibilidade. É uma compreensão própria do urbanismo, na qual a instituição se insere na malha urbana oferecendo sua área ao redor.

Sobre a divergência política:

Eu fiquei um período pequeno, uns dezesseis ou dezoito meses, e saí por incompatibilidade com a forma como as coisas estavam sendo conduzidas. Por insatisfação pessoal e porque não via mais sentido em continuar à frente do Museu. Embora o Museu fosse prioridade de todos, na prática ele não era prioridade da Secretaria. Era uma escolha. Embora houvesse um compromisso assumido dentro da Secretaria e publicamente em relação ao museu, eu entendi que a reforma não se realizaria. Ela foi sendo preterida porque demandaria um aporte grande de recursos de uma única tacada e a estratégia política da Secretaria era outra, buscava visibilidade. Foi assim que eles acharam por bem trocar a realização de uma reforma pela realização de muitos eventos.

Mas eu não quero parecer injusto, principalmente com Evandro Salles, pois reconheço a contribuição substancial que ele sempre soube dar ao universo cultural no Brasil. E também porque não tenho nada de errado pra te contar, do ponto de vista legal jurídico ou administrativo. O que eu posso te relatar são formas como as administrações são conduzidas e suas escolhas.

O fato pode ser resumido da seguinte maneira: eu lidava com situações muito complicadas dentro do Museu, algumas delas herdadas do antigo governo. A equipe de funcionários era pequena, diversas funções eram terceirizadas e havia pressão dos sindicatos. Estávamos improvisados em um prédio com problemas graves decorrente de muito desgaste e pouca manutenção. Tratávamos de fazer a casa existir, pinta-se uma parede, monta-se uma exposição, fecha-se o pedaço que está inundado, convida-se as pessoas, faz-se projeto, cataloga-se, aparam-se as pontas nas relações pessoais e vamos seguindo. Mas a diferença entre o MAB e os outros espaços culturais da cidade é que eles existiam, com problemas, mas existiam. O Teatro Nacional existia, o Cine Brasília existia, o Espaço Cultural da 508 Sul, todos existiam e o Museu não existia. Era um prédio afundado em lama, com problemas graves de instalações elétricas e hidráulicas. O que existia era a promessa da Secretaria de fazer as coisas

acontecerem. Então os eventos iam sendo gerados, vamos montar uma exposição, abrir a sala como possível, etc. E para esse enfrentamento eu vestia a figura do diretor, botava um terno, visitava instituições, convidava autoridades, buscava socorro e respeito nos jornais. Ia coordenando uma situação caótica e funcionava como um tipo de biombo, porque na verdade o Museu era o caos.

Mas aos poucos conseguimos resolver o problema do entorno, das casas ao redor, que estavam caindo aos pedaços, resolvemos o problema do pessoal, capinamos a área, resolvemos muitos problemas físicos, identificamos as restrições gambiarras no abastecimento de água e de luz, os maiores perigos que a estrutura física podia sofrer, isolamos algumas áreas e ainda conseguimos organizar algumas exposições, melhorar as condições da reserva técnica, resgatar obras que estavam emprestadas e perdidas e criar um *mailing list* próprio do museu. Fizemos a catalogação de todas as obras do museu, ainda sem um laudo museológico completo, mas o suficiente para identificarmos o que estava comprometido. Porque na verdade até então não existia uma catalogação do acervo, apenas o tombamento patrimonial, muitas vezes inadequadamente fixado nas obras e sem levantamento de sua localização e foram resgatadas obras dispersas que estavam emprestadas. Tudo que foi feito corresponde a uma ação coletiva, em esforço gerenciado e o trabalho de muitos funcionários da Secretaria e do Museu.

E nós conquistamos mais outra coisa. Foi escolhida uma arquiteta do GDF, a Andreia³¹, que deu início a uma proposta de qualidade, factível, para a reforma física do edifício, que embora não tenha chegado ao detalhamento, permitiu que fosse avaliada a situação de engenharia que dimensionava o problema. Uma proposta em que a arquitetura não viria apenas embelezar o velho edifício, mas fundamentalmente permitisse administrarmos o problema. Dimensionou-se assim o que deveria ser feito e como resolver as demandas em um padrão de museologia que nos equiparasse a museus respeitados. Não só um diagnóstico, mas uma proposta objetiva que permitia que se orçasse o empreendimento. Embora não se tenha chegado ao detalhamento, esse projeto de Andrea permitia que se dimensionasse o investimento necessário e confirmava o fato mais importante, situando esse investimento frente aos orçamentos da Secretaria. E o resultado era animador, pois confirmava a possibilidade de execução da reforma. Ou seja, com os recursos disponíveis poderíamos fazer a reforma.

Então nós tínhamos um diagnóstico, uma prioridade, um projeto, um acervo, uma intenção, um dinheiro, mas nós não estávamos fazendo o museu e os meses estavam passando. E ao invés de fazer a reforma do museu, a Secretaria optou por realizar eventos. Eu compreendo

³¹ Andrea da Costa Braga

a estratégia adotada e nem posso tirar razão, pois realizaram coisas importantes, exposições de repercussão internacional, mostrando uma capacidade de trabalho. Não estavam fazendo o museu, mas aquilo que eles fizeram apontava para a atividade de museu. Antes mesmo que ele existisse, o Museu passou a ser assunto de conversa com artistas fundamentais da cena internacional. Ninguém poderá dizer que fizeram bobagem. A Secretaria fazia coisas além do que era possível imaginar, mas infelizmente não faziam o projeto de reforma do Museu de Arte de Brasília e isso me constrangia. Eu sabia que nós estávamos perdendo tempo, o mandato iria terminar. Passado um ano, nós tínhamos uma linda lista de eventos realizados, maravilhosos, mas eu sabia que não teríamos o Museu. Foi muito triste para mim.

Então a crítica que eu posso fazer, que resume a situação, é que a despeito a importância do museu e das prioridades definidas inicialmente, a Secretaria de Cultura atendia a uma política partidária e escolhia uma ação de visibilidade em detrimento de outra que me parecia mais responsável, mais concreta.

Estou aqui me dando conta de como é importante para mim, pessoalmente, reconstruir essa memória. Eu ganho muito na noção que eu tenho das coisas e no respeito que eu tenho pelos amigos envolvidos. Enquanto falo com você reflito sobre o que foi feito. Mas, de toda maneira, a minha reclamação continuava e resolvi meu próprio problema seguindo meu caminho.

Safira: Por fim, existe alguma informação que considere relevante e que não foi contemplada nas perguntas?

Seguimos hoje com a mesma situação, Brasília segue sem ter um Museu de Arte. Parece que agora será reaberto, mais uma vez. Veremos como e para quê. Eu fico pensando. Quando falamos em MAB o que queremos dizer? Significa uma instituição que, sendo local, seja capaz de acolher e de formar uma coleção em que se incluam obras dos artistas daqui, do DF, amparando-a em um projeto educativo e cultural, criando um termo comparativo, situando-a em um contexto temporal com a produção nacional e, na medida do possível, com uma produção histórica, pra dar a essa coleção seu devido sentido e valor.

E se não temos o MAB, quem perde? Perde a cidade e perdem os artistas, pois seguimos sem ter uma instituição dedicada a construção de nossa memória. E, a reboque, advém um problema educativo. Basta você ver de quantas maneiras uma grade curricular de ensino decente, em qualquer lugar do mundo, apresenta para as crianças e aos jovens a cidade ao redor como forma de situá-los na vida. De quantas maneiras a educação necessita da história do espaço urbano, da cidade e do país, para transmitir um olhar crítico, um conhecimento político, social, da circunstancia ao redor para dar o entendimento da vida e do seu lugar? E é nesse

espelho que se avista a importância de se constituir um acervo de arte local, porque só ela espelha a leitura subjetivada sobre o que vivemos e o que significa estar aqui.

O acervo do Museu é bom. Ele existe e está recolhido dentro do Museu Nacional por decisão política e gentileza administrativa. E se acaso você passar por ele, em uma exposição, embora seja um acervo parcial, ele mostra uma linha do tempo. Um grupo de alunos que tenha a chance de vir a percorrer o acervo verá nosso país ao longo de quatro décadas. Verá, por exemplo, os processos de contenção e distensão social desse período bem contextualizados ali, e isso é valioso. Não conheço maneira melhor de se educar.

Termo de Autorização de Divulgação da Entrevista

Autorizo a divulgação, sem fins lucrativos, pela Universidade de Brasília (UnB), na forma impressa e em vídeo, para publicações, internet e programas de televisão, da entrevista por mim concedida a Safira Alvarenga de Andrade em virtude do seu Trabalho de Conclusão de Curso em Museologia pela Faculdade de Ciência da Informação da UnB em 08 de maio de 2020.

Brasília, 13 de outubro de 2020.



Ralph Gehre

Anexo 2- entrevista com Evandro Salles e Marília Panitz

Local: Plataforma Virtual *Zoom*

Data: 14/05/2020

Organização administrativa e Política Cultural do DF

Evandro Salles: Como falei anteriormente, para mim é muito importante dar esse depoimento, acho que para Marília também, porque ela era da equipe e nós todos nos empenhamos muito naquele momento para criar uma política de artes visuais e de cultura para Brasília. É importante exatamente para deixar alguma memória de tanto trabalho e esforço, um registro mínimo tanto sobre o projeto do Parque de Esculturas como sobre muitas coisas que ocorreram e que podem ter se perdido, como a gente sabe que acontece no Brasil sistematicamente. Para mim foi um movimento bastante importante, uma mobilização enorme de pessoas, mas que depois se perdeu totalmente,

Vou dar um panorama da situação administrativa da Secretaria de Cultura naquele momento. Hoje eu estou distante de Brasília, então eu não sei, mas naquele momento havia a Fundação Cultural do Distrito Federal e a Secretaria de Cultura.

Marília Panitz: Agora as Fundações não existem mais, nem a de Educação nem a de Cultura, é só a Secretaria de Cultura.

Evandro Salles: A estrutura da Secretaria de Cultura no DF é uma das maiores que existem no país, talvez em função de uma herança da construção de Brasília, quando todas as coisas foram construídas pela primeira vez pelo Estado, por não existir nada anterior a isso. Houve um somatório muito grande de próprios, de funções, e atividades sobre a coordenação do Estado. Os teatros, museus, etc...se você compara com o Rio de Janeiro, a estrutura de estado aqui é muito menor em diversos aspectos, pois há museus privados, centros culturais, museus de instituições diversas... em Brasília praticamente todos os museus são do GDF.

A FCDF era um braço executor das políticas da Secretaria Cultural, porque uma Secretaria de Cultura tem muita dificuldade burocrática para administrar teatros, eventos, realizações práticas. Dentro dessa estrutura, a FCDF ficou encarregada de eventos importantes na nossa gestão, como por exemplo um evento de música que acontecia durante as férias e de enorme sucesso chamado Temporadas Populares. Durante as férias em Brasília não havia nada para fazer, então foi criado um programa de música, com shows em todas as cidades satélites e todos os teatros, foi um grande movimento que fez um sucesso monstruoso.

A Fundação cuidava desse tipo de evento, e nós (a estrutura da Secretaria de Cultura) ficamos encarregados de criar uma Política de Artes Plásticas para a cidade voltada para os museus, o patrimônio, a memória, tudo isso.

Dentro do organograma da Secretaria de Cultura havia uma Coordenação de Museus, que administrava todos os museus: Espaço Lucio Costa, Casa de Chá, Panteão da Pátria, Museu Vivo da Memória Candanga e o Museu de Arte de Brasília. Sob essa estrutura havia também sob nossa coordenação (**Marília Panitz**: O Arquivo Público, o DEPHA) o Espaço Cultural 508, e espaços do próprio Teatro Nacional, onde nós transformamos várias salas em áreas para exposição. Nós trabalhamos na gestão do Cristovam Buarque, de 1994 a 1998. Marília Panitz era funcionária do GDF, então ela já trabalhava no Museu Vivo da Memória Candanga.

Marília Panitz: Eu dirigia o Museu Vivo da Memória Candanga, no Departamento de Patrimônio Histórico na época, que agora mudou de nome, é Suphac.

Evandro Salles: Nesses quatro anos foram três os Secretários de Cultura no governo do Cristovam: Maria Duarte, que ficou por ano ano, Silvio Tendler também por um ano, e finalmente Hamilton Pereira que entrou em 1996. Eu fui indicado para ser o Secretário Adjunto do Hamilton, e nós fomos até o final do Governo, em dezembro de 1998. Então tudo que contarei aconteceu em um período de 2 anos, de 96 a 98.

Dentro dessa estrutura dividida em duas partes (FCDF e SeCult), ficou então sob minha responsabilidade a área de artes plásticas, tanto de conceituação e execução quanto administrativa.

Nós buscávamos implantar uma política, um projeto conceitual ligado às artes visuais no DF, essa era a tarefa. O que nós pensávamos? De maneira geral e sintética, nós estávamos na Capital da República, Brasília é um projeto de integração nacional, ao mesmo tempo que nós temos muitas particularidades locais, artistas locais, a Universidade de Brasília, as cidades satélites, uma problemática local a ser tratada, mas teríamos de nos posicionarmos também diante de uma problemática nacional, e também diante de um contexto internacional. Brasília é a Capital do País, ela deveria estabelecer uma política de relação cultural entre o Brasil e o exterior, então a política que tentamos estabelecer seguia esses três pilares, digamos assim, buscava atender as questões locais, estabelecer um intercâmbio a nível nacional e um intercâmbio internacional. Como capital do país, nós deveríamos nos colocarmos à frente para estabelecer relações e trocas entre a arte brasileira e o circuito internacional. Essa era a ideia, havia questões muito específicas se cruzando com questões nacionais e internacionais. Isso para você entender porque fazíamos tantas exposições, ocupando diferentes espaços desde

bares até museus. Existe um catálogo desse projeto, o Panorama das Artes Visuais no Distrito Federal, que visava registrar todo mundo que produzia artes visuais em Brasília naquele momento. Era comum ter um evento desses ao lado de uma exposição da Yoko Ono, ou de uma grande exposição internacional que trouxe toda a obra gráfica do Goya, por exemplo, mostra que tinha vindo para a Bienal em São Paulo e nós conseguimos trazer pra Brasília, uma exposição belíssima que ocupou o Panteão da Pátria.

Marília Panitz: A pesquisa do Panorama das Artes Visuais em Brasília foi um levantamento que abrangeu uma grande parte da produção do DF, e que passou a ser inclusive um material que se consulta até hoje na UnB, ele marca um mapeamento da produção no Distrito Federal. Eu sei porque depois da Secretaria de Cultura eu passei a dar aula na Universidade de Brasília.

Evandro Salles: No finalzinho do governo eu consegui reunir ali no prédio da Funarte (Fundação Nacional de Artes) um centro de informação da FCDF com todos os impressos da FCDF que tinham sido feitos durante toda a história de Brasília. Além disso, criamos uma biblioteca dentro do Teatro (Nacional). A ideia era criar no centro de Brasília uma grande biblioteca de arte, com material sobre música, dança, artes plásticas, cinema etc. Juntamos todo o material bibliográfico sobre arte que havia na Secretaria de Cultura. Para tentar preservá-la o Cristóvão fez um Decreto-Lei 19.959/1998³² criando a Biblioteca de Arte de Brasília. Seria um lugar no centro da cidade que iria fornecer informações sobre arte para todo tipo de pesquisa, e para isso a gente entrava em contato com as embaixadas; da americana recebemos 500 livros. Foi no final de 1998, em setembro, e me dá uma tristeza porque se a gente tivesse conseguido ficar mais quatro anos muitas coisas teriam sido feitas e consolidadas, o Parque de Esculturas teria saído, seria outro mundo, não é?

Marília Panitz: Uma coisa que eu acho que é interessante mapear são essas três dimensões: a nacional, a local e a internacional. Tinha um lugar que abrigava isso: o espaço da 508 sul, embora estivesse ligado mais a projetos nacionais e internacionais também, ele tinha uma vocação muito forte de dar visibilidade à produção local, o diretor tem uma preocupação até hoje com isso com isso, o Wagner Barja, que foi Diretor do Museu Nacional até a saída do Rodrigo (Rollemberg). Os eventos que aconteciam ligados ao MAB tinham esse aporte nacional. Através do MAB se fez ainda o *Prêmio Brasília de Artes Visuais*, que foi um prêmio superimportante porque trouxe obras que estruturam a coleção do Museu.

E se fez também a bolsa MAB/MinC de artes visuais, é uma coisa que hoje em dia tem vários setores fazendo, mas que de uma certa forma o MAB inaugura naquele momento. A própria

³² Decreto 19.959/1998: Institui a Biblioteca de Arte de Brasília para funcionar no mezanino do Teatro Nacional Cláudio Santoro.

Bolsa Pampulha é posterior. Ela teve uma única edição, com 5 artistas premiados por exposições que fizeram em Brasília: Elida Tessler, Chico Amaral, Walter Menon, Fred Sidou e Marcelo Solá. Além disso, esse viés mais internacional acabou ocupando espaços que não tinham essa tradição (de exposições), o Panteão, o Teatro Nacional e esse Parque de Esculturas. Acho que isso é interessante porque cria uma certa destinação para esses espaços onde se poderia fruir essas três instâncias.

Parque de Esculturas

Evandro Salles: O Parque de Esculturas seria o coroamento, um feito muito grande em relação ao projeto de uma política de artes visuais, e que aconteceria junto com a renovação e reforma do MAB e de toda aquela área (o Projeto Orla). Era um projeto que pegava toda a Orla do Lago Paranoá – a Secretaria é proprietária de vários terrenos naquele lugar, desde a concha acústica até o MAB. A ideia era fazer um parque de esculturas em toda aquela área, o governo tinha implantando o Projeto Orla e nós aproveitamos esse movimento, coordenado pelo Paulo Bicca.

Tinha sido criada a Fundação Palmares dentro do Ministério da Cultura. Chegamos a doar ao Ministério da Cultura um terreno grande naquela área, com a condição de que fosse construído um Museu da Cultura Negra ali.

Ao lado tinha um outro terreno que reservamos para fazer um outro prédio para o MAB. Porque esse prédio foi construído para ser restaurante e salão de baile e não tem condição nenhuma de abrigar um museu. Nós queríamos reformá-lo para que ele tivesse uma utilização melhor, mas também queríamos construir outro prédio, e ao redor de tudo haveria um grande Parque Internacional de Esculturas que reunisse obras de grandes artistas contemporâneos em escala mundial e que colocasse Brasília em um patamar de significação para a arte contemporânea da mesma forma que ela própria tem para a arquitetura no século XX.

Então desencadeamos esse projeto. Tínhamos uma arquiteta na Secretaria, que trabalhava conosco na Coordenadoria de Museus com o projeto de reforma do MAB, chamada Andrea da Costa Braga. Conseguimos com o Ministério da Cultura – na época o Ministro era o Weffort – uma doação em dinheiro para a compra de todo o mobiliário para um novo museu, eram 200 mil reais que valiam mais ou menos 200 mil dólares. Tínhamos tudo para realizar a reforma, entretanto o Cristovam Buarque, Governador do DF, barrou o processo porque ele queria usar toda a verba que o governo tinha para aplicar em coisas que ele considerava mais produtivas, no sentido da eleição que viria no final daquele ano, como

por exemplo, recapear de asfalto ruas. Eleição que ele acabou perdendo. Em função disso ele impediu que as várias instâncias do governo liberassem a verba para fazer a reforma do MAB, que foi direcionada para objetivos de maior visibilidade política. Mas nos acreditávamos que havia uma possibilidade muito grande do Cristovam ser reeleito e que os projetos iriam continuar, e assim foi desencadeado o Projeto do Parque de Esculturas.

Ana Abreu: Então assim, havia os recursos, não era um recurso carimbado como a gente fala, pelo que você tá me dizendo foi uma escolha do GDF em pegar os recursos e levar pra outra área. Porque assim, uma das nossas curiosidades, como você deve ter visto nas perguntas, é porque era um projeto caro né? E de onde o GDF tiraria os recursos? Então eram recursos do orçamento mas não carimbados para a cultura?

Evandro Salles: A reforma do museu seria com recursos do governo, nós conseguimos uma parte do MinC e outra do GDF. Foi um presidente da Terracap, atualmente um fotógrafo atuante em Brasília, José Roberto Bassul³³ quem viu a importância do projeto de renovação do MAB e disponibilizou um patrocínio da TERRACAP para o projeto. A TERRACAP tinha os recursos mas mesmo assim a reforma foi bloqueada pelo Governador. desde essa época ele já se mostrava extremamente limitado intelectualmente... Para o Parque de Escultura trabalhávamos um projeto de captação de patrocínio; seria totalmente patrocinado no sentido da viabilização das obras, não da urbanização da área, que o governo já estava executando pelo Projeto Orla. A viabilização das obras seria totalmente patrocinada pela iniciativa privada.

Safira: O que aconteceu com o parque? E com as obras que foram pra lá?

Evandro Salles: As que foram transferidas, duas esculturas, foram as duas primeiras obras, não custaram nada e foram instaladas lá. Uma foi doação que a gente conseguiu com a Embaixada da Argentina, de um artista concreto argentino, Enio Iommi, e outra a escultura do Franz Weissmann que tinha sido equivocadamente instalada no Museu do Índio.

Marília Panitz: E a da Yoko (Ono), que foi concebida para o parque e iniciada, na época.

Evandro Salles: No catálogo da exposição que realizamos dela em Brasília publicamos esse projeto. Ela fez especialmente pra Brasília, se encantou com os ipês e fez uma praça com as quatro cores dos ipês.

Safira: Como surgiu a ideia do Parque de Esculturas? Havia alguma influência? De outro parque talvez?

³³ José Roberto Bassul: Arquiteto e Fotógrafo

Marília Panitz: Havia uma discussão grande sobre aquelas postulações do Mario Pedrosa pra Brasília e da própria ideia dele do que seria um museu em Brasília, a gente trabalhou muito com aquela ideia, e de repente você tem ali o Projeto Orla com um espaço enorme, com o MAB em um canto e a Concha Acústica no outro, um espaço grande que havia inclusive uma discussão com o pessoal da Secretaria de Desenvolvimento Urbano que era responsável pelo Projeto Orla, tinha um arquiteto que era assessor direto do Paulo Bicca e trabalhou muito próximo com a gente, era o Fernando Falcão, então a ideia era que aquele espaço fosse ocupado com arte, não é, aí Evandro começou a fazer esses contatos com artistas e é impressionante os nomes que realmente se engajaram com o projeto.

Evandro Salles: Aconteceu o seguinte, a gente fez os contatos para a exposição de Goya, que tinha um curador espanhol que nós trouxemos para Brasília, era um personagem maravilhoso que se chama Pablo Rico LaCasa, um grande contador de histórias.... Ele fez a curadoria internacional inicial, foi um primeiro contato para estabelecer uma ponte internacional. Então nós o convidamos para fazer outras coisas, ele propôs a exposição da Yoko Ono, eu estive lá com ela pra preparar tudo e fizemos as duas exposições mais ou menos na mesma época (Goya e Yoko)

Marília Panitz: Eu acho que há uma importância que você tem que destacar, é que nesse caso Brasília se antecipa em relação a outros lugares, é o primeiro lugar que Yoko faz uma exposição no Brasil, anos depois ela vai a São Paulo e depois ao Rio, então tinha essa ideia política também de ser um centro cultural, era uma coisa muito clara da sua posição dentro da Secretaria.

Evandro Salles: Nesse sentido o caso da Yoko é incrível porque, na realidade, a gente se antecipou até internacionalmente, ela estava naquele momento numa situação de meio reconhecimento, ela era reconhecida mas não como artista plástica. Dez anos depois ela acabou fazendo uma grande retrospectiva no MoMa, fez exposição em toda parte, na Bienal de Veneza... mas a primeira grande exposição dela foi a nossa, ela fez uma antes na Espanha e depois a nossa, que foi uma grande antologia. Ela não ganhou um centavo, pagou inclusive a passagem executiva dela e do companheiro na época, e claro que nós pagamos a exposição! Nesse sentido que você mencionou, Marília, nós antecipamos inclusive internacionalmente o reconhecimento mais amplo dela enquanto artista de vanguarda ligada ao *Fluxus*.

Safira: Como foi fazer toda a negociação com os artistas?

Evandro Salles: Havia duas frentes, a frente nacional e a frente internacional. Para a frente internacional nós passamos a contar com a colaboração do Pablo, esse curador espanhol, ele fez contato com alguns artistas, como por exemplo a Rebecca Horn, que é uma artista

importantíssima. Ela estava na Espanha e a gente se encontrou, eu mostrei o projeto todo, mostrei a planta de Brasília, localizei onde que seria o Parque, e ela disse que o parque ficava no olho do pássaro (o Plano Piloto). Então ela elaborou todo o projeto com essa ideia de que ela ia fazer um olho para aquele pássaro que era a cidade. No plano internacional tiveram várias propostas por parte do Pablo e outras iniciativas minhas: por exemplo eu fiz contato com a família de um artista mexicano importantíssimo, eles mandaram vários projetos inéditos, é um artista fundamental no concretismo latino americano, Mathias Goeritz. Tive um encontro com Louise Bourgeois, e trouxe uma série de fotos de obras propostas que ela faria para o parque, e para minha surpresa ela era uma grande admiradora de Niemeyer.

Era um conjunto de artistas inacreditável, e todo mundo desenhando, fazendo projeto, tudo pronto, e era um valor mínimo, o pró-labore deles era de 10 mil dólares. Nessa época o dólar era pareado com real, eram dez mil reais que cada um iria ganhar, um artista desses valia muito mais... cinquenta, cem mil dólares.

Isso era uma frente, a outra era a nacional que eu mesmo fazia os contatos. Propuseram projetos Cildo Meireles, Nuno Ramos, Nelson Felix. A gente chegou a fazer a planta do lugar com a distribuição dos artistas já na área, estava tudo encaminhado, a gente estava conversando com patrocinadores, conversas muito positivas, nós iríamos conseguir fazer sem dúvidas. Mas com a derrota do Cristóvão para o Roriz foi tudo por água abaixo, derrocada generalizada.

Marília Panitz: Incrível que até o Projeto Orla não se efetivou e ficou aquela terra de ninguém, um negócio muito impressionante.

Evandro Salles: Eles destruíram o Projeto Orla de propósito (M: por causa dos hotéis) e porque era projeto de muito sucesso do Cristovam. Ali era a primeira área do projeto, haviam diversas outras áreas, que até hoje não mais foram ocupadas, caíram em completo abandono...

Safira: Se não tivesse acontecido dessa forma, quais seriam os objetivos alcançados com essa política cultural? O que vocês esperavam com a concretização?

Evandro Salles: No mundo das ideias, até a partir dessa postulação do Mario Pedrosa, é que Brasília não poderia se restringir ao Niemeyer como um conjunto artístico, ao Niemeyer e ao Athos, por mais maravilhoso que o Athos seja, que o Niemeyer seja, a cidade tinha uma perspectiva futura de ser aquilo que Mario Pedrosa propôs, uma cidade arte.

Marília Panitz: Exatamente, uma obra de arte coletiva, museu a Céu aberto, cidade nova, síntese das artes...

Evandro Salles: Cidade viva, cidade como um espaço de arte total, a cidade toda seria uma obra, essa é ideia do encontro internacional de críticos de arte que o Mario realizou em

Brasília em 1959. Então a gente partiu para atualizar esse projeto, no sentido de trazer a arte mais importante do mundo e do Brasil para Brasília, pra que a cidade fosse referência internacional no campo da arte atual, não só modernista dos anos 60, mas que ela fosse sistematicamente atualizada. Então o que você teria hoje? Um conjunto de grandes artistas com obras que ao invés de custar dez mil dólares, custariam alguns milhões de dólares, e certamente seria um ponto de referência internacional para a vinda de turistas, de artistas, acho que no futuro isso geraria uma espécie de Bienal de Brasília, um projeto consequente, um evento anual naquela área, talvez de escultura, talvez de arquitetura ao mesmo tempo... enfim, um primeiro passo.

Ana Abreu: Se esse projeto tivesse sido efetivado, vocês pensavam que esse parque estaria ligado diretamente a Secretaria de Cultura ou a Fundação Cultural no mesmo nível do DEPHA ou da Coordenação de Museus ou esse Projeto estaria ligado diretamente a administração ao Museu de Arte de Brasília? Se pensou isso?

Evandro Salles: A gente não chegou a pensar efetivamente...

Marília Panitz: Mas eu acho que tinha uma, inclusive tinha uma obra que era símbolo disso, do Nelson Felix, que se apoiava no MAB e saía para o espaço, mas eu acho que eram duas instâncias mesmo, pelo menos eu sempre entendi assim, administrados pela Secretaria, não?

Evandro Salles: Mas a gente estava repensando também o MAB. Iria ser construído um enorme Museu ao lado do MAB, o prédio atual seria um anexo pequeno. Construiríamos um museu de arte definitivo, um Museu de Cultura Negra e o Parque de Esculturas. Aquela área se transformaria em um grande polo cultural, então talvez seria necessário criar uma nova administração.

Marília Panitz: Meio Smithsonian³⁴...

Ana Abreu: Olhe bem, esse projeto do parque que deu origem ao trabalho da Safira, ele veio porque assim, o curso de museus foi criado na UnB em 2009, os nossos alunos queriam fazer pesquisa sobre os organismos museais do GDF e não havia documentação organizada, por isso que o curso de Museologia se mobilizou pra tentar organizar essa documentação, e aí por exemplo, essa documentação do Parque Internacional de Esculturas está nas caixas do MAB, essa é a organização arquivística que foi dada a documentação. Pelo que vocês estão me dizendo, se ele estava no mesmo nível que o DEFA, ele deveria sair das caixas do MAB e ter uma configuração própria?

³⁴ Instituto Smithsonian (em inglês: **Smithsonian Institution**) é uma instituição educacional e de pesquisa associada a um complexo de museus, fundada e administrada pelo governo dos Estados Unidos.

Evandro Salles/Marília Panitz: Sim, certamente

Museu de Arte de Brasília

Safira: Marília, você poderia falar um pouco sobre o MAB

Marília Panitz: Olha, eu na verdade tenho apenas alguma informação porque quem dirigia o MAB era Ralph Gehre, 6 meses antes de nós é que o Ralph saiu. Esses últimos 6 meses eu fiquei acumulando minhas tarefas da Coordenadoria de Museus com o MAB, foram meses muito dedicados ao Prêmio Brasília e essa bolsa MAB/MinC, então nesses últimos meses que eu fiquei dirigindo o MAB eu trabalhei basicamente nessas duas coisas. Na coordenação de museus eu fazia uma “dobradinha” com a Andrea da Costa Braga, porque nós trabalhamos junto com o Ralph em cima do projeto de reestruturação e de reforma do MAB a partir da alimentação da documentação que ele nos dava.

Safira: Mas cada gestor definia como seria organizada a equipe ou tinha um padrão?

Marília Panitz: Tinha uma estrutura que era uma estrutura meio básica dos museus, havia um setor de acervo, um setor que trabalhava com parte das exposições temporárias, e normalmente o Diretor era o Curador, que é uma coisa muito comum no Brasil, não deveria ser, hoje em dia até já sofisticou um pouco mais, você tem o Diretor Administrativo e o Diretor Artístico que é o curador, isso eu acho que a gente sabe e Evandro pode te falar bem disso agora muito recentemente com o MAR.

Havia essa divisão, e havia uma divisão específica, na divisão de acervo havia um pessoal para catalogação de acervo e em princípio para manutenção. Havia uma coisa que ele (Ralph) queria criar, que era um espaço específico para manutenção e restauro, limpeza, essa coisa toda.

Isso não havia como fazer no espaço como ele (MAB) era, então isso estaria ligado ao espaço com esse novo projeto. Como o MAB estava, era muito preocupante, e foi uma das coisas que nos mobilizou a fechar e fazer essa coisa. O próprio acervo ficava no subsolo, que era um negócio muito absurdo, porque era cavado dentro da terra, então íamos subir com todo o acervo ou construir uma nova estrutura. Inclusive Andrea propôs uma nova estrutura que isolasse o acervo pra que a questão de umidade, tudo isso, ficasse bem controlada, mas até então contavam com museólogos que vinham de fora, porque não se tinha museologia em Brasília, foi uma das coisas que mobilizou no departamento de artes visuais (um dos 4 institutos que se juntaram para criar o curso de museologia) porque do nosso ponto de vista isso era essencial, que se tivessem especialistas aqui.

Do ponto de vista o Diretor Artístico não necessariamente tem de ser um museólogo, mas precisava haver (um museólogo), tanto é que hoje em dia a pessoa que tá fazendo isso da forma mais interessante é a Ana Frade, que foi minha colega na época de artes visuais, e depois quando se criou o curso de museologia ela foi fazer o curso, e hoje em dia ela faz esse trabalho, fez no Museu Nacional até se aposentar e hoje em dia ela cuida da coleção do Sérgio Carvalho.

Naquela época não tinha pessoal específico, tinha alguém que fazia (o trabalho de museólogo), era uma pessoa que depois foi ligada a Coordenação de Museus (onde contávamos com uma museóloga, Vera Siqueira), mas que era ligada ao MAB, que fazia todo o acompanhamento do acervo, agora havia essa distinção do que era exposição do acervo e exposição temporária, e havia sempre, além dessa figura que era o Diretor, que na verdade tinha que assumir as duas coisas, direção artística e administrativa, havia sempre algumas pessoas trabalhando com ele que também cuidavam dessa parte das exposições, propriamente dita, havia um pessoal ligado a parte gráfica, mas esse pessoal era da FCDF e não do MAB, apesar de fazer trabalho pro MAB.

Então a estrutura do MAB era super enxuta, super pequenininha, tudo muito dependente dos outros setores. Um dos setores que ficava muito ligado era a Coordenação de Museus pra poder alimentar (o museu) era o grupo que pensava o MAB, e pensava junto da coordenação de museus, se faziam muitas reuniões inclusive na sala do Evandro, com o Ralph, com Andrea, Fatima de Deus, Nando Cosac e comigo...

Mas não se pensava todo mundo junto pela simples razão de não haver pessoal, era um conceito, você tinha o MAB, a 508, por exemplo, e as reuniões eram feitas juntas, exatamente porque estava se fazendo uma coisa que fosse interligada.

Evandro Salles: Não era todo mundo que pensava, era um setor de artes visuais que não existia teoricamente mas que existia na prática. Eu coordenava um setor que incluía os museus, as exposições temporárias, a 508, a memória etc., e, talvez pela primeira vez na história de Brasília a gente tentou articular tudo isso em uma Política Cultural dentro de um Projeto Político Artístico Cultural que fizesse a Secretaria de Cultura atuar organicamente dentro desses níveis todos. Em museologia.. tudo, por exemplo: o Prêmio Brasília que a Marília citou era um evento de artes plásticas nacional, não um evento de museologia, entretanto, qual era a estrutura dele? quem participava ganhava um prêmio em dinheiro e a obra ficava para o museu. Era uma política toda articulada, ao mesmo tempo que você fazia um evento, ele alimentaria o acervo. O museu era uma coisa tão viva e atuante que ele tinha que ser pensado em conjunto.

Marília Panitz: Tanto que a bolsa era MAB/MinC, não Secretaria/MinC. A única bolsa anterior a essa era a Bolsa de Curitiba.

Evandro Salles: Os ganhadores da bolsa recebiam uma remuneração mensal durante um período para produzir e no final doariam uma obra e fariam uma exposição em nas dependências da SC, e como participavam disso? O pré-requisito era ter realizado uma exposição em Brasília no ano anterior, em 1996. Ninguém precisava se inscrever, nós tínhamos um grupo, jurados que viam as exposições. Para que isso? Para que as pessoas se interessassem em expor em Brasília, então se qualquer pessoa expusesse aqui estava automaticamente concorrendo a uma bolsa de trabalho, artistas do Brasil todo. Foi uma ação para promover a convergência da arte brasileira para Brasília, tudo pensado, articulado, um grande projeto que transformasse Brasília num espaço atuante da arte brasileira.

Marília Panitz: Eram artistas de todo o Brasil, tanto que uma (contemplada) foi a Elida Tessler, que é do Rio Grande do Sul, outro foi o Marcelo Solá que é de Goiânia, e os outros 3 estavam morando em Brasília. E o prêmio Brasília tinha uma característica de salão e ao mesmo tempo tinha uma parte com artistas convidados dos quais que se comprava obra, aí é que se trouxe para o MAB obras da Rosangela Rennó, obra da Beatriz Milhazes tem um quadro dela lá que hoje vale uma fortuna, Miguel Rio Branco, Nelson Felix, a (escultura) língua dele veio nessa época.

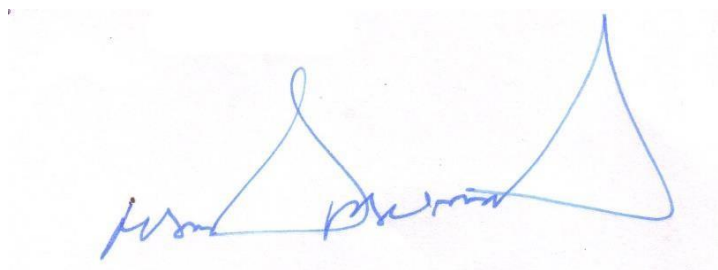
Evandro Salles: Eram 50 artistas, 20 convidados e 30 inscritos/selecionados. Em cada edição 50 obras eram doadas para o MAB; tudo articulado.

Ana Abreu: Eu também estou pensando essa coisa da organização dos arquivos, e eu entendi agora qual é a dimensão desse projeto dentro da Secretaria Cultural/Fundação Cultural, então eu estou repensando essa organização dos projetos. A gente tentou organizar essa documentação em dossiês. Eu agradeço a generosidade de vocês em me disponibilizar o tempo de vocês pra gente poder entender, eu estou entendendo a dimensão do que foram esses dois anos né? Se a gente continuar com esse projeto a gente vai tentar ter uma visão melhor do que foi essa política no DF, a gente sabe que todo arquivo é lacunar, mas o do GDF é lacunar demais, são verdadeiras crateras, por exemplo a gente tinha colocado essa documentação do parque dentro do arquivo do MAB mas obviamente essa entrevista esclareceu a gente de uma política né? Quer dizer, entendi melhor o que foi feito nesses dois anos.

Termo de Autorização de Divulgação da Entrevista

Autorizo a divulgação, sem fins lucrativos, pela Universidade de Brasília (UnB), na forma impressa e em vídeo, para publicações, internet e programas de televisão, da entrevista por mim concedida a Safira Alvarenga em virtude do seu Trabalho de Conclusão de Curso em Museologia pela Faculdade de Ciência da Informação da UnB em 14 de maio de 2020.

Brasília, 26 de outubro de 2020.


A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'Marília Panitz Silveira', is written over a light blue rectangular background.

Marília Panitz Silveira

Termo de Autorização de Divulgação da Entrevista

Autorizo a divulgação, sem fins lucrativos, pela Universidade de Brasília (UnB), na forma impressa e em vídeo, para publicações, internet e programas de televisão, da entrevista por mim concedida a Safira Alvarenga em virtude do seu Trabalho de Conclusão de Curso em Museologia pela Faculdade de Ciência da Informação da UnB em 14 de maio de 2020.

Rio de Janeiro, 3 de novembro de 2020.



Evandro Salles